

ARTYPE
aperture sul contemporaneo



Cristiano Capuano

Breaking the silence

Itinerari dell'arte indigena contemporanea
nell'Australia metropolitana



ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

volume cinque

ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge), Elisa Baldini (Università di Bologna), Renato Barilli (Università di Bologna), Guido Bartorelli (Università degli Studi di Padova), Lucia Corrain (Università di Bologna), Sandra Costa (Università di Bologna), Pasquale Fameli (Università di Bologna), Paolo Granata (University of Toronto), Silvia Grandi (Università di Bologna), Claudio Marra (Università di Bologna), Anna Rosellini (Università di Bologna), Gian Luca Tusini (Università di Bologna), Giuseppe Virelli (Università di Bologna)

Politiche editoriali

Referaggio double blind



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/>
2017

ARTYPE | Aperture sul contemporaneo
collana AMS Acta Alma DL diretta da Silvia Grandi
volume cinque
2017
ISBN 9788898010639
ISSN 2465-2369

*Breaking the silence. Itinerari dell'arte indigena contemporanea
nell'Australia metropolitana*
Cristiano Capuano

Dipartimento delle Arti visive, performative, mediali
Via Barberia, 4, 40121 Bologna

Il presente volume è stato realizzato a scopo didattico. L'editore si dichiara disponibile ad assolvere eventuali obblighi nei confronti degli aventi diritto per l'utilizzo delle immagini riportate nel volume.

In copertina: Redfern, Sydney, 40.000 Years mural. Foto di John Appleyard

Indice

Riconoscimenti/Acknowledgement of country	5
Prefazione , Davide Domenici	7
Il tempo storico dell'interculturalità	13
Strumenti disciplinari	13
Distruggere il presente etnografico	17
Mappatura dell'interculturalità	24
Cronache di sopravvivenza culturale	33
The Dreaming	33
Terra Australis	38
Una manciata di sabbia	45
Etnogenesi dell'indigenità	59
Modernizzare l'indigenità nel mondo globale	59
Identità urbane	71
Redfern: always was, always will be	78
L'aboriginalità nel sistema dell'arte	85
Primitivismo, modernismo, postmodernismo	85
Il mercato: una cosa da bianchi?	97
L'arte dell'appropriazione	103

Decolonizzare il patrimonio	111
Riappropriazioni narrative	111
Zone di contatto	115
Il riflesso dell'alterità: tre esempi australiani	123
 Fenomeni dell'arte koori	 131
I segni di una rinascita	131
Alle soglie di un mondo globale	138
Individualità avanguardiste	145
 Arte e comunità urbane	 155
Boomalli: lasciare il segno	155
proppaNOW: arte agit-prop	164
La Prouse: resistenza e integrità culturale	172
 Fotografia e arte multimediale	 179
Documentare per immagini	179
Percorsi digitali e narrazioni in movimento	195
 Arte di strada e strumenti di protesta	 209
Pitture murali e narrazioni urbane	209
Barricate addizionali	220
 Conclusioni	 227
 Bibliografia	 231
 Sitografia	 236

Riconoscimenti

Prima di procedere vorrei esprimere il mio riconoscimento nei riguardi degli originari custodi della terra oggi conosciuta come Australia. Facendo ciò, esprimo il mio rispetto per gli Anziani passati e presenti, e per tutti i popoli Aborigeni e delle Isole dello Stretto di Torres. In particolare, voglio riconoscere il popolo Gadigal della nazione Eora, in quanto è sulla loro antica terra che si erge oggi l'Università di Sydney, l'istituzione che mi ha donato le conoscenze che sto per esporre. Nel condividere i miei apprendimenti e la mia ricerca, esprimo sentitamente il mio profondo rispetto nei confronti del sapere che è e sarà per sempre parte della custodia e della cultura dei popoli nativi d'Australia.

Informo i lettori Aborigeni e Isolani dello Stretto di Torres che questo documento contiene immagini e nomi di persone decedute.

Acknowledgement of country

Before introducing this essay, I would like to acknowledge the traditional owners of the land now known as Australia. In doing so, I pay my respect to the Elders past and present, and to all Aboriginal and Torres Strait Islander Peoples. In particular, I want to acknowledge the Gadigal people of the Eora Nation, for it is upon their ancestral lands that the University of Sydney, the institution that has gifted me with the knowledge I am about to share, is built. As I share my learning and research, may I also pay respect to the knowledge forever embedded within the Aboriginal Custodianship of Country.

Aboriginal and Torres Strait Islander readers should be aware that this document contains images and names of people who have since passed away.

Prefazione

DAVIDE DOMENICI

Quello dell'arte aborigena australiana è un fenomeno la cui multiforme e dinamica storia incarna molte delle contraddizioni della società australiana e del mondo dell'arte contemporanea internazionale. Almeno dalla metà del XX secolo le manifestazioni artistiche indigene hanno infatti costituito una delle forme più efficaci nella lotta per la dignità e il riconoscimento portata avanti dai tanti popoli ai quali è toccata una delle colonizzazioni più spietate che la storia ricordi; al tempo stesso, però, le stesse manifestazioni artistiche sono state sovente appropriate dalla società australiana dominante, venendo così depotenziate della loro carica politica più radicale.

Due episodi celeberrimi bastano a illustrare questo paradosso. Il primo è delle Yirrkala *bark petitions*, inviate nel 1963 al Governo del Commonwealth da un gruppo di aborigeni yolngu dell'Australia settentrionale per manifestare la propria opposizione alla concessione dei diritti di sfruttamento minerario dei loro territori ancestrali. Le petizioni, scritte a macchina in lingua yolngu e in inglese, erano circondate da cornici di corteccia dipinte con immagini di quegli esseri, umani ed extraumani, che nel lessico visuale aborigeno materializzavano la densità dei significati socioculturali inscritti nei territori oggetto della contesa. Dapprima ignorate, poi riconosciute come la scintilla che ha innescato il processo di riconoscimento dei diritti aborigeni sulla terra, oggi le *bark petitions* sono state trasformate in una sorta di feticcio nazionale, esposte nel Parlamento di Canberra in una teca che, altare e gabbia al tempo

stesso, materializza tutta la contraddittorietà della loro storia. E, come a sottolineare ulteriormente il carattere paradossale della celebrazione nazionalistica delle petizioni, sul prato antistante il Parlamento (ma fuori dallo spazio celebrativo cinto dalle sue mura), sta dal 1972 la *Aboriginal tent embassy*, mai riconosciuta dal governo come interlocutore ufficiale ma rimasta caparbiamente in quel prato quale irriducibile testimonianza della falsa coscienza del multiculturalismo australiano.

Se già dalla metà del '900 l'arte aborigena dell'Australia settentrionale godeva - principalmente grazie all'interessamento di antropologi e galleristi - di una certa fama nazionale e internazionale, la vera esplosione del fenomeno "arte aborigena" si ebbe con la nascita nei primi anni '70 del celeberrimo movimento del *dot painting* nel deserto occidentale. Su impulso dell'insegnante d'arte Geoffrey Bardon e di una serie di *art advisors* a lui succeduti, alcuni aborigeni di Papunya e di altre comunità del deserto iniziarono infatti a produrre delle vere e proprie "mappe concettuali" dei loro territori traslando, prima su materiali di scarto e poi su tele dipinte con colori acrilici, motivi tradizionalmente tracciati sulla terra o su pareti rocciose. Nelle loro opere gli elementi del paesaggio rivelano la loro qualità di tracce lasciate dai protagonisti delle storie del *Dreaming* o "tempo del sogno" - nozione che in realtà non corrisponde né a un tempo mitico, né a un passato, ma piuttosto a una dimensione parallela al tempo presente - trasformandosi così in quello che nel lessico anglo-aborigeno viene detto *country*, cioè un territorio impregnato di storie e significati che fondano la vita sociale e culturale delle comunità. Quell'*outback* che l'ideologia coloniale aveva definito come *terra nullius*, uno spazio vuoto e disponibile alla colonizzazione, mostrava invece una stratificazione narrativa e relazionale che ne affermavano la radicale indisponibilità ad ogni forma di sfruttamento. Nel giro di pochi anni, i quadri dei pittori del de-

serto - soprattutto grazie al fatto di essere stati venduti non più come testimonianze etnologiche ma come opere d'arte contemporanea - ebbero un enorme successo di mercato. Ma anche questo successo non fu privo di contraddizioni, con artisti che vivevano in condizioni degradanti nelle marginali comunità del deserto mentre le loro tele venivano vendute a prezzi esorbitanti sul mercato internazionale.

Sebbene in entrambi i casi succitati sia innegabile che la fama dell'arte aborigena abbia contribuito in modo sostanziale al riconoscimento delle popolazioni aborigene come componente essenziale della società australiana contemporanea, è altrettanto innegabile che quelle manifestazioni artistiche siano state rapidamente appropriate dalla società dominante che, facendone dei vessilli di un nazionalismo multiculturalista, le ha trasformate in un velo utile a celare le discriminazioni razziali che ancora permeano la società australiana. Nonostante lo straordinario lavoro ancora oggi portato avanti da cooperative di pittori aborigeni e da nuovi artisti di fama internazionale, il fatto che il *dot painting* sia usato per decorare livree di aerei, mezzi pubblici e ogni sorta di pacchiano souvenir ha inevitabilmente depotenziato quel lessico visuale delle più radicali istanze politiche e culturali di cui era portatore.

Un ulteriore effetto paradossale della istituzionalizzazione di queste manifestazioni dell'arte aborigena è dato dalla pressoché totale negazione della sua carica innovativa. Sebbene nate sul crocevia delle relazioni interculturali tra bianchi e aborigeni e, come tali, testimonianze della contemporaneità della voce aborigena e della sua capacità di dialogare consapevolmente con la società bianca dominante, le arti indigene sono sovente percepite come manifestazioni di una cultura aborigena astorica, immobile nel tempo; le sue espressioni artistiche multicolori - lette attraverso paradigmi estetizzanti che le assimilano all'arte astratta o mediante desueti paradigmi an-

tropologici di carattere esotizzante, se non addirittura ridotte a quell'ircocervo artistico-antropologico che è il famigerato concetto di "arte primitiva" - hanno contribuito così a fare degli aborigeni dei "fossili" di un passato ancestrale, imprigionati in un "tempo del sogno" ridotto alla categoria di mito, di tempo fuori dal tempo. L'arte aborigena, in buona misura deprivata della sua carica decoloniale, è stata così paradossalmente trasformata in un elemento utile a riprodurre quegli stereotipi che costituiscono da sempre i fondamenti epistemologici del colonialismo.

Certo, il processo è stato ben più sfaccettato e complesso di quanto non sia possibile sintetizzare in queste poche righe, ed è evidente che la concezione aborigena del *country* - alla cui diffusione fuori dal mondo aborigeno l'arte ha contribuito in modo sostanziale - sia stata uno degli elementi che hanno permesso alle comunità aborigene di ottenere importanti successi nella difesa dei loro diritti territoriali, soprattutto a partire dalle storiche sentenze *Mabo vs. Queensland* del 1988-1992 con le quali l'Alta Corte australiana ha negato la validità giuridica della nozione di *terra nullius* riconoscendo il valore dei titoli terrieri aborigeni.

Se le comunità aborigene del deserto e dell'Australia settentrionale hanno vissuto non senza difficoltà le suddette contraddizioni, ancor più paradossale è la condizione delle comunità dell'Australia sudorientale, cioè della regione che ha subito in modo più profondo e capillare la colonizzazione britannica. Mentre il loro *country* assumeva progressivamente la forma di un paesaggio densamente urbanizzato, il vero e proprio mito coloniale della "scomparsa" condannava le comunità locali a un'invisibilità pressoché totale; su queste comunità è quindi calato quello che nel 1968 l'antropologo W.E.H. Stanner ha chiamato "il grande silenzio australiano", un silenzio che - oltre a costituire il grande processo di rimozione avvenuto nella

coscienza del paese - ha anche preteso di ridurre a un analogo silenzio la voce di quelle comunità locali che in realtà non erano affatto scomparse.

In *Breaking the silence*, Cristiano Capuano ci narra appunto la rottura di questo silenzio, raccontandoci di come, a partire dagli anni '80, il riaffiorare della voce delle comunità aborigene koori del sudest si sia manifestato attraverso una serie di pratiche artistiche diverse. Il lavoro di Capuano, fondato anche su una sua esperienza presso la Boomalli Aboriginal Artists Cooperative di Sidney, si muove sapientemente tra i campi della storia dell'arte e dell'antropologia, una disciplina i cui attuali strumenti di analisi servono non solo a decostruire quegli stereotipi che l'antropologia stessa ha in passato contribuito a costruire ma anche a scandagliare il contesto sociale e politico dal quale il fenomeno culturale dell'arte koori emerge. Come Capuano ci racconta, gli artisti koori di Sidney, facendo uso di una varietà di strumenti espressivi come la fotografia, il cinema, le installazioni, la videoarte o la street art, si riappropriano della narrazione della propria storia, articolando una contro-narrazione dell'indigenità di carattere fortemente decoloniale che, andando ben al di là della pura sfera estetica, persegue obbiettivi come l'autodeterminazione e la ricostruzione del tessuto socioculturale aborigeno. L'apparente "inautenticità" aborigena di forme espressive tipiche del mondo occidentale riesce nell'obbiettivo di svelare la fallacia di quella "autenticità" che, puro figmento dello sguardo coloniale e neocoloniale, aveva contribuito ad essenzializzare e a cristallizzare l'alterità di fenomeni come il *dot painting*. Appropriandosi di mezzi tipici delle arti e dell'antropologia occidentale (si pensi all'uso della fotografia da parte degli antropologi) gli artisti koori rendono così impossibile ogni forma di esotizzazione e di addomesticamento del loro operato, mostrando con grande

efficacia che - come asserito dall'attivista Gary Foley - "ogni espressione dell'arte aborigena è un atto di ribellione politica". Il volume che avete tra le mani è quindi un libro da ascoltare. Nello straniante contesto di un *country* metropolitano e post-moderno, l'arte koori risuona infatti come una voce potente e radicalmente contemporanea che ci costringe a decolonizzare ogni nostro sguardo sull'indigenità, depurandolo di quegli stereotipi - anche quelli apparentemente più benevoli - che continuano ad impedirci di cogliere l'urgenza di istanze politiche e culturali sulle quali non è più possibile far calare il silenzio.

Il tempo storico dell'interculturalità

Strumenti disciplinari

Nell'affrontare un discorso relativo a fenomeni estremamente compositi quali sono le espressioni della contemporaneità creativa aborigena, è opportuno tracciare delle linee che illustrino gli strumenti di cui ci si può meglio servire in un'analisi che deve, per forza di cose, procedere in maniera trasversale abbracciando una molteplicità di ambiti.

La presente trattazione abbraccia le linee metodologiche della fenomenologia dell'arte contemporanea per una serie di ragioni che affiancano, ma soprattutto includono, il ricorso ad altre scienze, discipline, tendenze accademiche che vivono di teorizzazioni spesso distanti dai fenomeni di produzione culturale ma che in questi stessi fenomeni riscontrano spesso un certo grado di applicabilità.

Ecco quindi che, nell'analisi di questioni culturali relative ad un contesto quale è l'aboriginalità nell'Australia contemporanea, lo studio dei fenomeni artistici non può prescindere dall'intersecarsi con discipline quali l'antropologia storica, le scienze sociali, gli studi post-coloniali, ed altri fenomeni particolarmente espressivi della nostra contemporaneità quali i mutamenti del mercato e dell'industria culturale, le rivendicazioni identitarie, gli esiti sociali dell'economia politica nel mondo globalizzato, la gentrificazione, e la decolonizzazione dell'immaginario.

Affrontare le vicende relative ad un corpus di espressioni artistiche tramite un approccio fenomenologico significa fornire una programmaticità scientifica al mutamento culturale, che dimostri come l'oggetto della trattazione sia il frutto di un ricco

complesso di interdipendenze.

L'arte aborigena contemporanea, pur nel focus relativamente ristretto concernente le sue espressioni in contesti urbani, rappresenta un macigno nella storia culturale dell'Australia e, in generale, nella cornice della produzione creativa di contesti neo-coloniali. Si tratta, dunque, di ciò che potremmo definire un grande fenomeno culturale dominato da elementi costitutivi che stabiliscono tra loro rapporti di omologia. Renato Barilli mutua la nozione di omologia dal sociologo rumeno Lucien Goldmann riferendosi alla constatazione del fatto che territori disciplinari differenti e non comunicanti, se osservati singolarmente, possano costituire una nuova identità funzionale in cui la somma prevale sulle singole specificità¹. Seguendo quest'ottica si potrebbe obiettare il fatto che la cultura sia tutto sommato ibrida per definizione, ma nel caso specifico dell'arte aborigena urbana degli ultimi quarant'anni tale congettura non è affatto scontata: l'ibridazione con le forme, gli stili, le tecniche e gli strumenti dell'arte euro-americana, è la conseguenza di un processo di contro-appropriazione culturale che ha significati politici ben marcati nel contesto delle rivendicazioni identitarie; conseguenza che finisce poi con lo sfociare ben oltre la dialettica incontro-scontro tra bianchi e nativi, presentandosi come il frutto materiale di un ambiente multi-etnico in cui l'indigenità si confronta, non solo con la società dominante bianca, ma anche con le minoranze che fanno delle metropoli australiane delle realtà polimorfe e cosmopolite.

Un discorso di questo tipo è solo limitatamente applicabile all'arte aborigena che si è sviluppata a partire dagli anni Settanta in remote comunità dell'*outback* australiano, in quanto i principali strumenti di supporto di quel tipo di creatività – tele ed acrilici – sono sì parimenti acquisiti dal mondo dell'arte occidentale, ma manifestano un'espressione culturale che la società dominante ha svilito nella mercificazione turistica, ne-

gandone la progressività cronologica. Quest'occorrenza rappresenta un punto centrale in ogni discorso sui processi di riconoscimento dell'arte Indigena australiana, e la forza dell'arte prodotta in contesti multiculturali sta proprio nello sfuggire all'imbrigliamento storico in cui la sovrastruttura coloniale vorrebbe relegarla.

La cultura aborigena prodotta in ambienti cosmopoliti condivide lo stesso spazio eterotopico della cultura occidentale dominante, la quale, per tali ragioni contestuali, non può negarle un discorso di processualità cronologica come invece accade per la cultura considerata "remota". Di conseguenza, la legittimità dell'uso dello strumento fenomenologico si evince nel riconoscere la fenomenicità, e dunque i margini di variabilità storica, di caratteri estetici che mutano rapidamente e in diretta interdipendenza con gli strumenti tecnologici dell'ambiente circostante². La base del discorso è che evidenziare il moto perpetuo di una cultura nello spazio e nel tempo significa riconoscerne la natura sincretica. L'idea di omogeneità culturale è a tutti gli effetti fallace quando ci riferiamo a fenomeni di espressività materiale che sono ibridi *ab imis fundamentis*³. L'ibridazione e la promiscuità sono agenti creatori dalle fondamenta, che spazzano via la superbia e la presunzione dei purismi su cui spesso i colonialismi hanno costruito la propria mitopoiesi. Abbracciando un concetto meticcio di cultura, è possibile interpretarne le manifestazioni come parte di un continuum tanto spaziale quanto temporale, osservandole tramite una lente diacronica che è, *in nuce*, ciò che legittima e corrobora il ricorso al pensiero critico fenomenologico.

Volendo illustrare principalmente l'evoluzione degli stili della produzione artistica aborigena degli ultimi decenni, l'approccio fenomenologico è stato introdotto per primo nell'enumerazione dei mezzi tramite cui quest'analisi intende dipanarsi. Due

ulteriori strumenti metodologici parimenti rilevanti sono rappresentati dall'antropologia storica e da quel settore delle scienze sociali noto come studi post-coloniali.

Si ricorre, in questo caso, all'ausilio di settori accademici che, diversamente dalla questione barilliana precedentemente delineata, non trovano un'applicazione diretta al mondo dell'arte per proprio fondamento ontologico, a cui però forniscono il grande *rationale* di cui necessita lo studio di fenomeni artistici extra-occidentali legati, dunque, al concetto (di origine colonialista) di alterità.

Nel caso di quella che ha, nel mondo accademico anglosassone, guadagnato sempre più fortuna critica sotto la denominazione "*post-colonial theory*", tutti i fenomeni di espressione culturale sono da intendersi come ciò che Wu Ming 2 e Antar Mohamed hanno brillantemente definito "i risultati del confronto tra culture in relazione di subordinazione, nei nuovi contesti determinati dalle lotte di liberazione nazionale"⁴. Definendo sempre di più il nostro oggetto di studio andiamo, quindi, a fornire ulteriori caratterizzazioni alla cultura sulla quale indagiamo, evidenziando come il colonialismo si risolva naturalmente e drammaticamente nella prevaricazione di un *modus vivendi* sull'altro. Le lotte di liberazione, nel caso australiano, non sono di carattere nazionale perché affrontano un tipo di colonialismo interno, ma rientrano parimenti nel grande affresco dipinto da due dei principali orientamenti degli studi post-coloniali, ovvero i concetti di terzomondismo e decolonizzazione. Questi ultimi costituiscono l'ossatura critica dei movimenti di rivendicazione identitaria e politica le cui cronache hanno infiammato la storia sociale dell'Australia e di tutte le ex-colonie soprattutto tra gli anni Sessanta e Settanta del ventesimo secolo. Le ricerche di studiosi delle dinamiche post-coloniali (principalmente Frantz Fanon) torneranno, dunque, utili nel confronto con dinamiche socioculturali ma anche filo-

sofiche e psicologiche che hanno portato alla maturazione di un pensiero irredentista nella coscienza sociale dei popoli soggiogati dagli imperi coloniali.

I contributi che una disciplina come l'antropologia storica apporta a questo tipo di analisi stanno principalmente nell'osservare la trasmissione della produzione creativa indigena dall'ambito etnografico a quello culturale-artistico in senso stretto. Questo tipo di approccio disciplinare torna particolarmente utile nel momento in cui affiorano questioni riguardanti il superamento del cosiddetto "presente etnografico", la cui impronta ha portato molti antropologi e operatori culturali a non vedere di buon occhio l'inserimento della cultura materiale extra-europea nella categoria delle belle arti. Appaiare l'attributo "storico" all'antropologia risponde proprio a tale esercizio critico, al fine di caratterizzare in maniera diacronica lo studio dei costumi e della produzione materiale dell'indigenità. Ciò fa sì che tutti gli strumenti disciplinari di cui quest'analisi si serve siano improntati ad un riconoscimento della fenomenicità e quindi della mutabilità della cultura aborigena australiana, condizione che il colonialismo e il suo lascito intellettuale le hanno sempre negato e continuano a negare.

Distruggere il presente etnografico

Uno dei principali esercizi da compiere per giungere alla piena comprensione di fenomeni legati all'artisticità indigena è senza dubbio il superamento dell'idea che le popolazioni native di ogni dove abitino un presente storico e una dimensione "fuori dal tempo". Come è stato sottolineato in precedenza, l'idea di come la temporalità venga percepita e interpretata è centrale nell'affrontare questioni post-coloniali, e rappresenta il minimo comune denominatore dei tre approcci disciplinari di cui si

è discusso nel precedente paragrafo. Per secoli, una delle armi di cui il colonialismo si è servito è questa concezione etnografica del presente dei popoli sottomessi, che li relega in una dimensione temporale "altra", che nulla ha da condividere con l'innovazione, il progresso e lo sviluppo tecnologico-industriale che hanno segnato le tappe evolutive della storia dell'Occidente. Questa negazione della contemporaneità ha come fondamento la convinzione che esista una sola via di progressione sociale e che questa via sia appannaggio della società dominante trasferita dall'Europa ai nuovi insediamenti. L'idea delle popolazioni native bloccate all'interno di un presente etnografico rappresenta l'anticamera del paternalismo a cui gli indigeni vanno incontro nel momento in cui si raffrontano con gli schemi della società dominante; ancora più devastante è, però, il fatto che la *forma mentis* coloniale non si limiti a precludere la piena assunzione di diritti e doveri nel tessuto sociale post-coloniale, ma che neghi una prospettiva di cambiamento anche ai costumi indigeni preesistenti il contatto coloniale.

I giovani spesso domandano: "A che serve la Storia?".

Risposta: nella terra di Arnhem ancora oggi vivono persone che la Storia la ignorano. Sono gli aborigeni che vivono praticamente come vivevano i loro antenati e i nostri, decine di migliaia di anni fa... Oggi noi siamo civilizzati e loro no. La Storia ci aiuta a comprendere le ragioni di questo fenomeno.

dal testo scolastico degli anni Cinquanta *Man Makes History: World History from the Earliest Time to the Renaissance* di Russel Ward⁵

Nel caso specifico australiano, il fatto che le popolazioni aborigene adottassero metodi di sussistenza da cacciatori-raccoglitori e che vivessero una vita semi-nomadica ha ancor più corroborato questa idea. I popoli aborigeni d'Australia hanno vissuto la propria storia pre-contatto in maniera semi-

stanziale, praticando talvolta forme di agricoltura e sfruttamento delle risorse della terra ma senza sviluppare nuclei abitativi permanenti. La questione verrà affrontata più in profondità nei paragrafi riguardanti la storia politica dell'Australia; basti per ora considerare l'enorme distanza che gli europei riscontrarono tra questo modello antropologico ed uno di tipo stanziale che favorisse la nascita di un sistema amministrativo e politico più complesso come nei casi riscontrati in Messico con l'impero Azteco e in Sud America con quello Inca. Dare per assodato il fatto che non esistesse alcuna differenza tra il contesto sociale aborigeno del 1788 (anno dell'inizio della colonizzazione) e quello dei secoli precedenti – in un arco temporale di storia abitativa dell'Australia di circa 40.000 anni – significava mortificare ed obliterare l'identità dei primi abitanti del continente. Non riconoscere l'identità e la presenza stessa dei nativi sul suolo australiano rappresenta, in assoluto, il primo passo compiuto dagli europei nell'opera di marginalizzazione dell'indigenità; nel trattare in dettaglio la storia dell'Australia vedremo come quest'idea abbia abbracciato le vicende dalla storia aborigena dalla dottrina *terra nullius* (1788) fino al suo disconoscimento nella sentenza *Mabo* (1992), e di come il lascito della segregazione perduri in contesti urbani tramite la gentrificazione di intere aree popolari.

La questione del presente etnografico rappresenta un oggetto di studio pregno di contenuti per l'antropologia, che si è ritrovata, in una prima declinazione etnocentrica, ad appoggiarne e sostenerne le ragioni, per poi smontarne le congetture una volta realizzato il connubio con gli studi post-coloniali che hanno fornito il retroterra teorico-culturale ai movimenti per la decolonizzazione.

Nel campo della cultura materiale e in quello della produzione estetica, l'imprinting etnocentrico della critica di settore in Australia ha perdurato fino a tempi relativamente recenti. Il cam-

po delle arti è stato, dunque, anch'esso investito dall'imposizione forzata delle permanenze cronistoriche, che l'autoritarismo coloniale ha sfruttato per eternare e immobilizzare il flusso della storia indigena⁶.

Storicamente, l'attenzione che gli antropologi hanno dedicato all'arte aborigena nel ventesimo secolo si è spesso rivelata marginale a causa di problemi tassonomici; nel momento in cui il mondo accademico e la critica internazionale hanno accettato ed incluso nel loro dibattito la natura interculturale del concetto di arte e la sua capacità di attraversare determinate categorie, la situazione si è capovolta e i fenomeni legati all'artisticità aborigena hanno cominciato ad essere analizzati da una prospettiva differente. Susan Lowish spiega come il famoso storico dell'arte australiano Howard Morphy abbia individuato tre diversi momenti nell'approccio dell'antropologia dell'arte⁷: il primo che vede l'interpretazione delle tipologie di fenomeni di espressività culturale tramite paradigmi evoluzionistici e diffusionisti; un secondo che presuppone l'interpretazione della forma in relazione all'effetto estetico; un terzo che nell'analisi stilistica associa culture, scuole, gruppi sociali e zone di influenza.

Il fatto che l'antropologia – e in generale il mondo accademico europeo – abbia inizialmente negato ogni prospettiva "dinamica" all'arte indigena è sintomo che a quel tipo di produzione culturale non fosse stato, in un primo momento, riconosciuto un valore estetico e che, successivamente, il riconoscimento dello stesso si sia impantanato nella visione che ha generato il concetto paternalista di arte primitiva. Tra i fattori che hanno determinato l'inclusione della produzione estetica indigena nel mondo dell'arte vi è indubbiamente una trasformazione del gusto europeo che nel tempo ha portato l'idea di arte primitiva ad essere prima apprezzata, riconosciuta e introiettata (nei casi dei primitivismi delle Avanguardie storiche euro-

pee) e poi del tutto superata nel momento in cui, negli ultimi due decenni del Novecento, si è seriamente cominciato a parlare di arte in quanto merce con valori e quotazioni prestabilite, spesso inflazionate. È proprio in relazione all'industria e al cosiddetto "sistema dell'arte" che un'altra sfida, successiva al riconoscimento, si presenta: quella dell'autenticità, parte di un discorso che verrà affrontato successivamente nell'analisi delle relazioni tra l'arte aborigena australiana e il mercato. La cultura dominante ha canalizzato questo tipo di produzione nelle sue strutture e nei suoi canali ufficiali, istituzionalizzandone lo studio, fornendole un valore monetario che andasse poi a sostenere l'idea secondo cui l'arte indigena sia sostanzialmente una "cosa fatta da bianchi", parafrasando una famosa opera dell'artista australiano Richard Bell che verrà in seguito approfondita.

Come si è visto, i tentativi di classificazione dell'estetica indigena, tra arte ed etnografia, hanno segnato il corso degli eventi che hanno portato l'Occidente a raffrontarsi con le più disparate manifestazioni estetiche di alterità. Esiste, ad ogni modo, una ragione in particolare che rende chiaro come questo tipo di conflittualità sia stata il frutto di un dibattito ermeneutico interno all'antropologia volto a comprendere quali fossero gli strumenti e l'approccio critico da adottare per meglio interpretare la natura di determinati fenomeni. Come spiega Morphy⁸, l'antropologia ha trascurato l'arte per gran parte del secolo scorso e tanto la cultura materiale quanto quella artistica sono state inserite nel campo di competenze dell'etnografia proprio conseguentemente al fatto che nessuna differenza tra le due fosse percepita. Il punto di vista degli addetti ai lavori è stato motivato dalla necessità di garantire le migliori condizioni interpretative possibili, ragion per cui tanto gli antropologi quanto i curatori d'arte hanno, per molto tempo, visto la prospettiva di inclusione degli oggetti extra-europei nel mondo dell'arte

come la legittimazione di un fraintendimento. A ciò viene dato adito nel momento in cui si dà per scontato che un oggetto presentato come arte possa fare a meno di etichette esplicative e che possa, dunque, sfuggire a classificazioni e interpretazioni di significato, essendo decodificabile tramite parametri estetici universalistici.

Quello di potersi emancipare dalla necessità di prerequisiti costituisce un vero e proprio falso mito di cui un caso in particolare illustra efficacemente la fallacia. Nel 1959 l'Art Gallery of New South Wales di Sydney acquistò una serie di opere di artisti Tiwi provenienti dalle isole Melville e Bathurst e altre di artisti Yolgnu della comunità di Yirkala nella Terra di Arnhem nord-orientale. Il collezionista Tony Tuckson fu il primo a manifestare la volontà di inserire queste opere nel circuito delle belle arti, adducendo come motivazione il fatto che una delle qualità universali dell'arte risiedesse nel riuscire a giudicare un'opera secondo i suoi equilibri formali e nel senso delle proporzioni, traslasciandone i contenuti e gli scopi per cui è stata prodotta. Questo è il perfetto esempio dell'universalismo di cui pecca l'assetto mentale occidentale in relazione all'arte, il quale ha poi determinato il fatto che, oggi, una larga fetta di pubblico lamenti di non comprendere l'arte contemporanea *tout court* a causa dell'errata convinzione di saper interpretare correttamente gli stilemi dell'arte classica o moderna semplicemente perché figurativa e (a volte solo apparentemente) mimetica della natura e dell'oggettività fenomenica del mondo. L'antropologo Ronald Berndt fu colui che, nel suo testo *Australian Aboriginal Art* (1964), contestò a Tuckson l'assoluta parzialità dell'efficacia di questo metodo, evidenziando come esso mantenesse in una posizione di privilegio i valori della cultura dominante. Nella dialettica produttore-osservatore, superare le costrizioni del presente etnografico significa anche accettare che la cultura dominante-osservatrice non sia in grado di

garantirsi la medesima fruizione di un esponente della cultura subordinata-produttrice.

Un primo riconoscimento dell'arte aborigena è, dunque, avvenuto solo tramite parametri formali che hanno contribuito ad affrancarla dal pantano astorico solo nel momento in cui se ne trascurassero i significati, non rendendo quindi piena giustizia ad un fenomeno la cui interpretazione e comprensione restava paradossalmente parziale. La pigrizia critica di una visione in cui la forma è fine a sé stessa ha finito col rappresentare un ulteriore sviluppo nella storia della negazione dei significati profondi dell'arte indigena. Ancor più grave è che, negli anni Sessanta, l'arte aborigena non avesse ancora vissuto le sue due grandi rivoluzioni – quella di Papunya degli anni Settanta e delle grandi città della metà degli anni Ottanta – , ragion per cui gli oggetti analizzati restavano quelli del cosiddetto *top end* dell'Australia, legati ad una dimensione in cui ogni pattern e ogni design conserva significati rituali e di parentela ben definiti, immancabilmente mortificati da una visione puramente semplicistica e formale.

Risulta chiaro che questo atteggiamento separatista sostenesse un'ottica sostanzialmente ancora coloniale, in cui l'opposizione arte-cultura rispecchiava un forte etnocentrismo. Una cultura "altra" è, secondo questa prospettiva, primitiva, e produce cultura materiale che può essere esposta solo in musei storici o etnografici. Come osserva Maria Luisa Ciminelli⁹, superare questo limite significherebbe stemperare le differenze tra il manufatto culturale e l'oggetto utile, le quali esistono non in base alla discriminante del metodo di produzione (artigianale o industriale), bensì sull'origine culturale stessa degli oggetti trattati. Il paradosso coloniale dell'opposizione arte-cultura riflette, dunque, la dialettica centro-periferia dell'impero, in cui alle civiltà colonizzate si esclude la prospettiva di poter creare innovazione tecnologica, mentre della civiltà dominante si

accettano le conquiste tecnologiche come meri oggetti dai fini utilitaristici e non come esempi di cultura materiale.

Mappatura dell'interculturalità

Dopo aver analizzato una serie di aspetti relativi al concetto di temporalità nell'interpretazione dell'arte indigena, una ulteriore questione da approfondire è il modo in cui la nozione di interculturalità si afferma come *leitmotiv* nella produzione artistica indigena contemporanea.

Questo precetto costituisce un nodo chiave in tutte le indagini critiche sui processi sociali, politici e soprattutto culturali della contemporaneità indigena, ovvero di quella porzione di storia in cui le popolazioni native sono, per volontà o più spesso per costrizione, venute a contatto con una realtà coloniale-dominante prima, e con una moltitudine di dimensioni cosmopolite poi. Si tratta, dunque, di un concetto che, al pari di quello di presente etnografico, ricorre perpetuamente negli studi post-coloniali e nella presente trattazione se ne riscontreranno le manifestazioni tanto in fenomeni artistici quanto in fenomeni sociali connessi alle migrazioni e alle politiche sociali che lo stato australiano ha messo in atto nei confronti delle popolazioni aborigene.

Nelle sue applicazioni più strettamente legate all'arte e all'antropologia, l'idea di interculturalità è stata divulgata dalle ricerche svolte da Fred Myers sull'arte del Deserto Occidentale, in particolare quella Pintupi. Secondo una sintesi dal piglio marcatamente politico fornitaci da Howard Morphy¹⁰, la chiave per comprendere l'interculturalità nella cultura materiale sta nel considerare ogni prodotto tanto "nostro" quanto "loro". Nello specifico caso dell'arte aborigena contemporanea, è legittimo parlare di qualcosa di "nostro", ovvero relativo alla

società dominante, perché “noi” forniamo il circuito e il contesto di mercato in cui il prodotto culturale può circolare, acquisire un valore monetario, e, dunque, affermarsi definitivamente come una manifestazione dell'industria dell'arte, affrancandosi dalle angustie dell'astoricità. Ma non si tratta solo di mercato: anche gli stili, le tecniche e i supporti dell'arte aborigena contemporanea – in particolar modo quella realizzata nelle città dagli anni Ottanta – sono il frutto di una controappropriazione dei mezzi della società coloniale; ciò evidenzia la natura interculturale di un'arte volta a realizzare una commistione tra mezzi e forme occidentali e contenuti spiccatamente aborigeni che rendono questo prodotto qualcosa di “loro”. Lungi dal voler legittimare, da parte dell'Occidente, l'arrogarsi i crediti dell'arte indigena per diritto coloniale di appropriazione, Morphy identifica nelle istituzioni ciò che ha assicurato un sostegno e una diffusione su larga scala alle espressioni culturali dell'aboriginalità. Le circostanze politiche che hanno creato un network per l'arte e la cultura materiale aborigena sono di varia natura e vanno dal ruolo di mediazione dello Stato federale, alle organizzazioni governative come l'Aboriginal Arts Board e l'AIATSIS (Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islanders Studies), fino all'attivismo politico indigeno che verso quello stesso stato ha spesso avuto ragione di muovere critiche e rivendicazioni.

Un assunto inalienabile da tenere ben presente da qualsiasi angolazione si analizzi il fenomeno è che la produzione culturale aborigena è ontologicamente e imprescindibilmente politica. Lo è nelle sue manifestazioni più tradizionali nel momento in cui rappresenta la codificazione di valori, costumi e tradizioni, e lo è nelle sue forme “urbane” più recenti nel momento in cui propone un commento critico nei confronti della repressione storica dalla quale sono sorti gli schemi della società post-coloniale odierna nella quale l'aboriginalità è stata relegata e

marginalizzata.

L'idea stessa di una "identità aborigena" è chiaramente una produzione interculturale. L'assunto che Myers tende a rimarcare¹¹, è che non esistevano aborigeni prima dell'arrivo degli invasori britannici, e che quindi la categoria "aborigeno" è frutto di una imposizione esterna. Tale categoria è chiaramente coercitiva e totalizzante, nel momento in cui tende a comprimere in un solo granitico blocco la moltitudine di sfaccettature sociali, rituali, artistiche, linguistiche che fanno dell'Australia aborigena un calderone di diversità [fig.1].

Così facendo, la categoria "aborigeno" ha finito per designare, ad esempio, tanto le persone di origine Bundjalung quanto quelle di origine Warlpiri che vivono a migliaia di chilometri di distanza e parlano lingue completamente diverse tra loro. Secondo i protocolli odierni relativi agli "*Indigenous Australians*", solo gli Isolani dello Stretto di Torres vengono distinti dalla generica categoria "aborigeni", essendo essi di origine melanesiana e di ceppo linguistico papuasico.

Nel suo *Painting Culture*¹², Fred Myers fornisce una brillante argomentazione sulla rappresentazione dell'aboriginalità come pratica sociale ibrida tramite cui gli aborigeni propongono il proprio coinvolgimento nei confronti del mondo esterno. L'arte aborigena contemporanea è il prodotto di una traduzione culturale nella sua etimologia più stretta, ovvero un prodotto che viene trasportato da una realtà all'altra assumendo significati nuovi durante il tragitto.

Nel comprendere le ragioni dell'interculturalità su ambo i lati, c'è da tenere presente il fatto che anche le manifestazioni ritenute più "caratteristiche" dell'arte aborigena, ovvero i *dot paintings*, sono un prodotto interculturale che nasce dalla trasposizione su tele (un mezzo introdotto quindi dagli occidentali) di elementi e motivi rituali fino a quel momento rappresentati solo sulle pitture del corpo o tramite *sandpainting*. Le forme

d'arte contemporanea aborigena, dai *dot paintings* in avanti, sono ibride per vocazione e confermano che una parte consistente dello scambio interculturale è, da parte aborigena, l'idea di rendere un nuovo significato al gesto creativo e all'atto di produzione artistica, ovvero comprendere che in quel momento si sta rappresentando la propria cultura per uno sguardo esterno. La mediazione culturale diviene dunque un'azione sociale esemplificativa di come l'aboriginalità non resti confinata nei meandri di uno spazio temporale stagno, ma evolva in forma dialettica, a volte criticamente oppositiva, in relazione a nuovi discorsi sociali di respiro globale e multiculturale.

L'interculturalità è, dunque, uno spazio discorsivo che forgia il concetto identitario stesso dell'aboriginalità. Essa è il prodotto di un dialogo intersoggettivo che vede impegnati e coinvolti tanto i bianchi quanto gli aborigeni, un dialogo che si instaura sia tramite esperienze di contatto dirette che tramite strumenti di mediazione culturale¹³. L'aboriginalità è un campo dell'intersoggettività che viene riplasmato di volta in volta tramite processi di dialogo, immaginazione, interpretazione e rappresentazione, e che, nel suo essere dinamicamente evolutivo, ha racchiuso in sé tanto l'accezione polemica di identità culturali separate e in conflitto tra loro (bianchi-neri prima degli anni Settanta) quanto l'attuale dimensione in cui l'identità si fa globale abitando uno spazio cosmopolita.

L'interculturalità può spesso e facilmente riscontrare delle falle, a causa del dialogo intersoggettivo tra dimensioni che solo di recente – dall'inizio della politica di autodeterminazione promossa dal governo nei primi anni Settanta – stanno imparando a fondersi. L'approccio paternalista alla visione del mondo aborigena da parte dei bianchi è senza dubbio uno di quegli atteggiamenti che fanno sì che i due piani non raggiungano l'appaiamento necessario a rendere fruttifero il dialogo.

Secondo Myers¹⁴, ciò che invalida la produzione interculturale

delle identità è il senso di colpa latente che porta a sostenere che gli aborigeni debbano incondizionatamente presentare sé stessi. Parte integrante di un'agenda che preveda un'efficace decolonizzazione è sicuramente la cosiddetta *self-representation*, ma ciò non significa che l'attendibilità di un prodotto culturale o la sua interpretazione sia assodata solo perché proveniente dall'altro lato della barricata. Considerare gli aborigeni vittime passive dell'operato altrui equivale a privarli della capacità di autodeterminazione; ciò costituisce un grave limite all'azione interculturale, la quale non può funzionare nel momento in cui entrambe le culture non si esprimono su un piano paritario.

Marcia Langton ha saputo chiarire questo punto in maniera esemplare¹⁵:

C'è un'ingenua convinzione del fatto che gli aborigeni creeranno sempre rappresentazioni migliori di sé stessi semplicemente perché essere aborigeni significa una "maggiore" comprensione. Questa convinzione si basa su un aspetto antico ed universale del razzismo: il presupposto di un "altro" indifferenziato. Più specificamente, il presupposto che tutti gli aborigeni siano uguali e si comprendano reciprocamente in ugual modo, senza alcun riguardo per le differenze culturali, storiche, di genere e orientamento sessuale. Si tratta di una richiesta di censura: esiste un modo "corretto" di essere aborigeni, ed ogni aborigeno realizzerà per forza una "vera" rappresentazione dell'aboriginalità. Questo pensiero è basato sulla paura delle differenze tanto quanto lo è il razzismo degli australiani bianchi.

Nell'approcciarsi alle complessità che riscontriamo nel definire l'indigenità in un contesto storico-sociale postmoderno, James Clifford si serve di tre termini analitici che, indagando sulle relazioni tra le identità indigene e il tessuto politico-amministrativo degli stati post-coloniali, implicano un discorso interculturale: articolazione, performance, e traduzione¹⁶.

Nel trattare l'articolazione, Clifford fa riferimento ad una rete di relazioni culturali, politiche, socio-economiche, che non risultano nell'assimilazione e nella perdita d'identità, bensì rappresentano istanze di autonomia e riconoscimento dei popoli indigeni in maniera istituzionale, e dunque all'interno delle agende politiche dei singoli stati tanto quanto in quelle degli organismi sovranazionali. Clifford specifica che resistenza non significa rifiuto – nel qual caso le differenze svanirebbero venendo totalizzate – ma piuttosto una connessione con "l'altro", in un sistema di relazioni orizzontale e, dunque, egualitario. Sostenere un simile approccio è anche, di conseguenza, ciò che ci sprona a rigettare una visione primordiale e astorica dell'indigenità che trascuri la modernità delle sue politiche culturali. Parimenti, però, l'articolazione rifiuta anche l'idea, ugualmente limitata, delle rivendicazioni indigene in quanto appannaggio esclusivo del clima politico degli anni Sessanta e Settanta, riconoscendo la diversità delle relazioni trasformatrici che a quei movimenti hanno aperto la strada. L'approccio dell'articolazione alle trasformazioni culturali è anti-riduttivo, inclusivo e trasversale, ed è volto a dimostrare che manifestazioni di una cultura quali tradizioni, religione, lingua, strutture di parentela, se combinate in configurazioni e assetti differenti non determinano la morte della cultura stessa. La dialettica "centro-periferia", "interno-esterno", viene, in questo caso, declinata produttivamente in processi trasformativi assolutamente sincritici. La continuità culturale è, quindi, realizzabile tramite trasformazioni strutturali ma ha bisogno di essere sostenuta da processi politici e programmi governativi; considerazioni istituzionali che sono spesso mancate ed hanno reso questa continuità culturale variabile e irregolare¹⁷.

Con performance Clifford intende un tipo di interpellanza alla quale l'indigenità contemporanea si riduce, ovvero il fatto che ad individui o gruppi sia chiesto di presentarsi come soggetti

culturali e svolgere, dunque, delle vere e proprie operazioni di *self-marketing* su sé stessi. Esibendo il proprio patrimonio, questi soggetti culturali si rendono fruibili dalla società dominante, ma tramite un tipo di soggettività plurale che comporta visibilità e riconoscimento trasformandosi in un elemento di affermazione politica. Infatti, il dialogo interculturale nella sua declinazione performativa si realizza nel momento in cui uno scambio di conoscenze è attuabile, ma larga parte del patrimonio indigeno resta al di fuori della dimensione della manifestazione pubblica. Nel caso specifico australiano, l'arte aborigena – principalmente quella in cui vengono codificati simboli e riferimenti culturali, totem e antenati secondo stilemi non universalmente accessibili – rappresenta una manifestazione culturale in cui la conoscenza è tanto svelata e condivisa quanto preservata nella sua segretezza. Esiste sempre un controllo su cosa debba circolare e cosa no: le modalità di espressione dell'indigenità nella post-modernità neo-coloniale conservano la capacità di restare fuori dal raggio d'azione dell'egemonia capitalista, consentendole di carpire solo una quantità di informazioni limitata.

Con traduzione Clifford si riferisce ad un processo, come gli altri, dialogico che sfoci nel riadattamento di un fenomeno in forme alterate in base alle differenze e alle contingenze locali. Perdita e guadagno di informazioni si compensano, e i precetti culturali si sottopongono a rinnovamenti che forgianno significati ulteriori rispetto alla somma delle singole parti. Il caso a cui Clifford ricorre per esemplificare questo concetto è quello della traduzione del marxismo nei contesti delle lotte indigene in Chiapas, in cui lo zapatismo viene interpretato come una traduzione del socialismo nei termini delle tradizioni Maya e degli altri popoli della Selva Lacandona.

Si è, fin qui, voluto tracciare le principali linee guida che fun-

gono da precetti sommersi nei discorsi critici sull'indigenità in generale. Ogni tematica trattata nei successivi capitoli implicherà, infatti, un approccio analitico che tiene in considerazione gli assunti evidenziati in questi tre paragrafi.

Note

¹ Renato Barilli, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili* (Bologna: Bononia University Press, 2007), 17.

² *Ibid.*, 32-33.

³ Arnd Schneider, "Sull'appropriazione. Un riesame critico del concetto e delle sue applicazioni nelle pratiche artistiche globali" in Ivan Bargna (a cura di), *Arte* 1st ed. (Milano: Ledizioni, 2011), 16.

⁴ Severino Antonelli, "Dinamiche autoriali e postcoloniali in Timira (2012) di Wu Ming 2 e Antar Mohamed" (tesi, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 2013)

⁵ John Pilger, *Un paese segreto*, trad. Maurizio Bartocci (Roma: Fandango, 2004), 20.

⁶ Barilli, *Scienza della cultura*, 13.

⁷ Susan Lowish, "Writing/righting a history of Australian Aboriginal art" in Kylie Message, Anna Edmundson & Ursula Frederick, *Compelling cultures: Representing cultural diversity and cohesion in multicultural Australia*, *Humanities Research* 15.2. (2009): 141.

⁸ Howard Morphy, "Seeing Aboriginal art in the gallery" *Humanities Research* Vol. 8 No. 1 (2001): 38-42.

⁹ Maria Luisa Ciminelli, "Una macchina per fabbricare l'etnocentrismo: osservazioni critiche sul "sistema arte/cultura" di James Clifford" in Ivan Bargna (a cura di), *Arte* 1st ed. (Milano: Ledizioni, 2011), 70-71.

¹⁰ Howard Morphy, "Aboriginal art in a global context" in *Worlds apart: modernity through the prism of the local*, ed. Daniel Miller (London; New York: Routledge, 1995), 233.

¹¹ Fred R. Myers, *Painting culture: the making of an Aboriginal high art* (Durham: Duke University Press, 2002), 260.

¹² *Ibid.*, 273.

¹³ Marcia Langton, "Aboriginal art and film: the politics of representation" *Rouge* 6 (2005), consultato il 9 Febbraio 2017. doi: 10.1177/030639689403500410.

¹⁴ Myers, *Painting culture*, 259.

¹⁵ Langton, "Aboriginal art and film"

¹⁶ James Clifford, *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century* (Cambridge; London: Harvard University Press, 2013), 45-48.

¹⁷ *Ibid.*, 60-61.

Cronache di sopravvivenza culturale

Sono figlia del popolo del tempo del sogno,
Parte di questa terra come il nocchioso eucalipto,
Sono il fiume che sottovoce canta,
Salmodiando i nostri canti sulla strada per il mare
Il mio spirito è i demoni della polvere,
Miraggi che danzano sulle pianure,
Sono la neve, il vento, la pioggia battente,
Sono parte delle rocce e del rosso deserto,
Rosso come il sangue che mi scorre nelle vene.
Sono l'aquila, il corvo e la serpe che striscia,
Nella foresta pluviale aggrappata al versante della montagna,
In questa terra rinnovata mi sono svegliata,
C'era l'emu, il vombato, il canguro,
Nessun uomo di diverso colore,
Io sono questa terra e questa terra è me,
Io sono l'Australia.

Hyllus Murriss, *Spiritual Song Of The Aborigine*¹

The Dreaming

Essendo l'oggetto di questa trattazione un'analisi della cultura aborigena contemporanea lo spazio da dedicare alla mitologia e alla storia pre-coloniale deve essere per forza limitato ma ad ogni modo affrontato al fine di comprendere come l'identità culturale dei popoli aborigeni si sia sviluppata e modificata nei secoli.

Come già accennato, la realtà australiana pre-contatto presentava – e presenta tutt'ora – innumerevoli sfaccettature sociali, religiose, linguistiche, ma il termine *Dreaming* è estendibi-

le su ampia scala. *Dreaming* è il precetto cardine della mitologia e cosmologia aborigene. Si tratta, in questa forma, di un termine in lingua inglese – dunque coloniale – che presenta corrispettivi in tutte le lingue dei primi abitanti del continente ma che, ad ogni modo, viene adoperato e non ritenuto improprio. Molti aborigeni ritengono invece decisamente inappropriata la sua variante *Dreamtime*, che spesso ha trovato largo uso in italiano nella sua traduzione letterale di “Tempo del Sogno”. È consuetudine preferire l'utilizzo del termine inglese *law* (legge), per rimarcare il fatto che non si tratti di semplici favole o racconti di un tempo ormai trascorso, bensì di un complesso sistema di credenze e precetti ancora integri in cui la spiritualità e l'etica della salvaguardia della terra e del patrimonio culturale combacino². *Dreaming* è dunque fonte di legge etica e sociale, e allo stesso tempo racchiude i miti della creazione, l'iconografia, la simbologia e l'impegno di ognuno nel preservare e tramandare la cultura del proprio popolo.

Il termine in lingua inglese nasce dalle ricerche svolte dell'antropologo Adolphus Peter Elkin negli anni Trenta, ed è stato poi definitivamente popolarizzato da William Stanner a partire dal secondo dopoguerra³. Elkin mutua il termine *Dreaming* dal vocabolo *altyerre* (o *altjira*) del popolo Aranda (o Arrernte), nativo dell'area corrispondente all'odierna Alice Springs, nel Deserto Centrale del Territorio del Nord. Un'altra locuzione particolarmente nota per indicare il concetto di *Dreaming* è *tjukurrpa*: questa variante è propria della lingua dei Pitjantjatjara, uno dei popoli del Deserto Occidentale che, assieme ai loro prossimi parenti Ngaanyatjarra e Yankunytjatjara, si riferiscono a sé stessi come Anangu (che nella macro famiglia linguistica pama-nyunga vuol dire “popolo” o “gente”). Nella tradizione Pintupi – un altro dei popoli del Deserto Occidentale – il vocabolo direttamente rispondente a *tjukurrpa* è *mularrpa*: esso indica la realtà tangibile e, secondo uno schema dialettico che nella

tradizione filosofica occidentale identifichiamo con il binomio noumeno-fenomeno, costituisce uno delle due sfere dell'universo⁴.

Investigare, seppur brevemente, i miti e le origini delle società aborigene costituisce un affascinante esercizio critico per svariate ragioni: i miti rappresentano uno sterminato campo di ricerca che racchiude caratteristiche talvolta simili, tal altre completamente distanti dal modo in cui l'Occidente ha concepito le sue storie della creazione e, di conseguenza, le sue religioni. Al di là delle geografie, le ricerche sui sistemi di credenze consentono di focalizzarsi su relazioni in cui le persone sono interconnesse tramite precetti che non rimangono astratti, ma piuttosto si sottopongono a processi di reificazione che risultano nella formazione di oggetti, simboli e icone appartenenti a determinate strutture sociali. Questo è ciò che accade nei miti della creazione, i quali fanno quasi sempre capo all'azione svolta dai *totemic ancestors*, i totem antenati, entità mitologiche assurte ad emblema di particolari popoli, gruppi sociali, linee di discendenza.

Senza avventurarsi a livello nozionistico nella complessità dei sistemi di credenze, nella spiritualità e nelle leggi che regolano la circolazione del *Dreaming*, è utile ricorrere ad un paio di esempi che illustrino le diverse modalità tramite cui un mito della creazione può svilupparsi. Tali esempi sono, ovviamente, limitati al contesto sociale a cui appartengono e non possono, di conseguenza, rappresentare modelli estendibili indiscriminatamente al patrimonio spirituale di tutti i popoli nativi australiani.

Un primo spunto riguarda la reificazione di soggetti mitologici in due popoli dell'Australia centrale: Warlpiri e Pitjantjatjara. Nella tradizione di questi due popoli esistono tre diverse classi di trasformazione che concretizzano la materializzazione del soggetto: la metamorfosi del totem antenato in oggetto fisico,

l'impressione di una sua traccia fisica, e l'esternazione di oggetti dal corpo stesso dell'antenato⁵. Più che con l'origine di strumenti cerimoniali, le storie del *Dreaming* hanno spesso a che fare con oggetti intesi come impronte geomorfologiche: un ottimo esempio di ciò è riscontrabile nella regione del Kimberly orientale, nord-ovest dell'Australia, dove un celebre mito del popolo Kija racconta di un totem canguro trafitto da una lancia, dal cui miscuglio colante di grasso e sangue emerge la formazione rocciosa oggi nota come China Wall, nei pressi della cittadina di Halls Creek, Western Australia.

In lingua pitjantjatjara questo è un chiaro esempio di *burga-ri*, ovvero una trasformazione da essere mobile a caratteristica permanente della terra. Tutte le classi trasformative sono dialetticamente strutturate su base dicotomica, dal momento in cui l'antenato scompare per poi riapparire sotto altre sembianze, spostandosi tra due dimensioni temporali: *tjukurpa*, nella sua accezione cronologica di passato ancestrale, e *jid-jaru/mulaba*, che in pitjantjatjara stanno per presente/passato recente. Ricorrendo alla mitologia Warlpiri, possiamo, inoltre, dare una spiegazione alla relazione tra la nozione di *Dreaming* come tempo ancestrale e l'atto fisico del sognare. Infatti, una trasformazione è sempre visualizzata preventivamente in quanto visione interiore e, dunque, sogno dell'oggettivazione da parte del totem antenato⁶.

Altro tratto distintivo dell'importanza rivestita dal *Dreaming* sta nel ruolo centrale che esso può svolgere nelle rivendicazioni territoriali, caratteristica piuttosto interessante dalla nostra prospettiva considerando che l'Occidente coloniale non concepisce casi di legge consuetudinaria in cui queste due circostanze possono intrecciarsi. Tra i Pitjantjatjara, infatti, gruppi di persone discendenti da un medesimo antenato si tramandano la tutela del *ngurra*, termine comune alle lingue dell'Australia centrale che designa il concetto di *country*, ovvero tanto la

terra a cui si appartiene quanto, in piccolo, un accampamento temporaneo⁷. Il benessere aborigeno dipende dalla corretta gestione delle risorse e del patrimonio del *ngurra* (inteso come terra natia con le conseguenti strutture sociali e di parentela che ne conseguono), e la stabilità dello stesso si traduce in *wellbeing* spirituale, dal momento in cui le persone possono reclamare il proprio luogo di nascita o concepimento mostrando il legame che intrattengono con il totem antenato con cui il proprio popolo si identifica. Uno dei modi di provare questa appartenenza sta nel mostrare voglie o nei congeniti sulla pelle, che si crede siano segni distintivi lasciati dal passaggio di un antenato; può essere, dunque, dedotto che corpo e terra siano interconnessi dal momento in cui un antenato lascia gli stessi segni su entrambi.

Altra classe di oggettivazione tra i Warlpiri riguarda i manufatti cerimoniali e i precetti che ne regolano le deleghe di utilizzo e, dunque, il trasferimento dei poteri spirituali da un attore sociale all'altro. Nell'ordine del *djugaruru* – termine Warlpiri analogo all'accezione puramente etico-legislativa di *tjukurrpa* – questi strumenti cerimoniali sono oggettivazioni degli stessi totem antenati, tanto quanto i segni lasciati sul corpo o sulla terra, e seguono una trasmissione patrilineare sulla base di un rapporto tra erede e donatore; dal momento in cui si tratta di un passaggio di consegna tra un anziano ad un giovane, l'oggetto sacro ha l'ulteriore potere di sanare e riconciliare una relazione di subordinazione⁸.

Questa breve digressione su alcuni caratteri del concetto di *Dreaming* può tornare utile nel considerare come la rottura dei legami dei popoli aborigeni con la propria terra natia abbia messo in crisi il loro stile di vita ed abbia reso sempre più difficoltosa la trasmissione del patrimonio culturale negli anni. Questa considerazione riveste un'importanza fondamentale nel momento in cui ci avviciniamo a questioni storiche e poli-

tiche che hanno determinato il progredire di fenomeni di distruzione e mortificazione dell'identità aborigena da parte del colonialismo.

Terra Australis

La terra oggi conosciuta come Australia ha origini antichissime. Le singolari trasformazioni geologiche che hanno interessato l'isola-continente milioni di anni fa hanno determinato alcune delle riconoscibili peculiarità della sua flora, fauna e, in generale, della sua morfologia.

Gli insediamenti umani in Australia hanno origini millenarie: datazioni a termoluminescenza stimano che la presenza umana sul continente risalgia ad oltre 50.000 anni fa, il che, convenzionalmente, porta a considerare la cultura aborigena la più duratura tra quelle ancora esistenti e di cui si può ancora fornire testimonianza.

Circa 180 milioni di anni fa, la frattura della Pangea determinò la separazione dei due continenti noti come Laurasia e Gondwana, che approssimativamente corrispondevano alle attuali terre rispettivamente dell'emisfero settentrionale e meridionale. La piattaforma di Sahul rappresenta l'odierno continente australiano, più la Nuova Guinea e le isole Aru indonesiane. Sahul è separata dalla piattaforma della Sonda (corrispondente alle isole malesi, Sumatra, Borneo e Giava) da arcipelaghi di isole vulcaniche e fosse oceaniche site in un tratto di mare noto come Wallacea. Tale nome deriva dalla Linea di Wallace, indicata dagli scienziati quale segno di demarcazione zoologica che ha determinato sviluppo e separazione delle specie animali endogene di Australia e Nuova Guinea da quelle eurasiatiche. Agli albori della specie umana, circa 6 milioni di anni fa, un ampio tratto di mare già divideva la piattaforma

di Sahul dalla Sonda; questo, in breve, determina il fatto che ancora oggi molti scienziati non abbiano chiare le modalità con cui la migrazione dell'uomo avvenne in queste terre. Si stima che il livello più basso toccato dal mare di Timor (circa 100m al di sotto di quello odierno) sia stato raggiunto in due occasioni: 18.000 fa, quando siamo già certi della presenza umana in Australia, e 140.000 anni fa, decisamente troppo presto. Il fatto che circa 70.000 anni fa il livello del mare fosse al di sotto di quello attuale di circa 60m, e che tale rimase fino all'ultima era glaciale, dà adito a congetture di compromesso, ma le incertezze riguardo uno sviluppo tecnologico tale da permettere all'*Homo sapiens* una traversata in mare di quella portata persistono⁹.

Con il primo paragrafo di questo capitolo si è cercato di tracciare un profilo della spiritualità aborigena tramite alcuni esempi onde introdurre un discorso storico che tenga in considerazione il fatto che la storia australiana non è affatto cominciata nel 1788. Quella che potremmo definire una "prima" storia è, però, fatta di confini labili, e di una gamma di informazioni che la storiografia e l'archeologia ufficiali riescono a riportare solo con ampi margini di approssimazione.

La "seconda" storia, invece, inverte decisamente l'andamento. Il titolo di questo paragrafo, *Terra Australis*, si deve al fatto che, sebbene la storia australiana-aborigena non cominci alla fine del XVIII secolo, la storia dell'aboriginalità traccia i suoi principi proprio dallo sbarco della First Fleet; questo perché, come è già stato sottolineato in precedenza, il concetto di aborigeno è interculturale e nasce da una prospettiva coloniale. Il vocabolo stesso è di chiare origini latine: *ab origine*, ovvero "dal principio".

Muovendoci nella grande cornice delle forme culturali tramite cui i popoli aborigeni hanno messo a punto strategie di resi-

stenza, rinascita e riconciliazione, l'approfondimento storico principale non può che partire dal tentativo di distruzione di quelle stesse espressioni culturali e identitarie.

Quella percentuale microscopica della storia australiana rappresentata dalle sue cronache coloniali degli ultimi 200 anni e poco più è conosciuta e documentata con dovizia di particolari. Già dagli inizi del XVII secolo si hanno notizie di esplorazioni olandesi, spagnole e portoghesi nei mari ad est delle Indie Orientali. Il primo nome coloniale ufficiale dell'Australia fu Nuova Olanda, così battezzata dal navigatore olandese Abel Tasman nel 1644, denominazione che comprendeva, però, solo la parte occidentale dell'isola. La colonizzazione olandese, ad ogni modo, non avvenne mai effettivamente e le ragioni per cui le esplorazioni europee prima dell'arrivo dei britannici non ebbero un decisivo impatto sulla storia sono semplici: gli sbarchi e gli avvistamenti olandesi avvennero tutti nell'ovest dell'Australia, in particolare nell'attuale regione del Kimberley, dove il deserto incontra direttamente l'oceano, portando i navigatori a trarre la conclusione che quelle terre fossero aride e prive di risorse. Stesso discorso valse per quell'isola che Tasman chiamò Terra di Van Diemen e che poi prese il suo nome: in Tasmania, l'esploratore documentò solo la presenza di "persone povere e nude che camminano lungo le spiagge"¹⁰.

Nel 1770, la spedizione di James Cook, un marinaio dello Yorkshire, segnò l'inizio della storia britannica dell'Australia spostando l'asse della colonizzazione sulla costa orientale. La HMS Endeavour attraccò a Botany Bay il 28 aprile e Cook ribattezzò quella terra Nuovo Galles del Sud in nome della Corona. Passarono ben 18 anni tra il primo viaggio di Cook e l'effettiva nascita degli insediamenti britannici nella regione. Scarsa era la rilevanza che si era data inizialmente a quella terra così remota, e le ragioni che portarono alla sua effettiva colonizzazione sono da riscontrare due oceani più in là. Sei anni e pochi mesi

dopo lo sbarco di Cook a Botany Bay, il 2 luglio 1776, a Philadelphia, Thomas Jefferson redasse la Dichiarazione di indipendenza delle tredici colonie britanniche della costa atlantica. Due giorni dopo, il 4 luglio, la dichiarazione entrò in vigore e la nascita degli Stati Uniti d'America inflisse una grave perdita all'impero Britannico. Nel 1783, le firme siglate a Parigi sancirono il riconoscimento britannico della perdita subita e la Corona, a quel punto, spostò il suo bacino di interesse coloniale dall'Atlantico al Pacifico.

Il 13 maggio 1787, 11 navi salparono dal porto di Portsmouth al comando del capitano Arthur Phillip. La First Fleet transitò per Tenerife, Rio de Janeiro e Città del Capo, per poi arrivare, dopo circa 250 giorni di viaggio, a Botany Bay il 18 gennaio 1788. Lo sbarco effettivo avvenne pochi chilometri più a nord, nell'insenatura di Port Jackson (l'odierno porto di Sydney) otto giorni dopo: il 26 gennaio oggi sancisce, non senza polemiche, l'Australia Day, la festa nazionale del paese.

All'arrivo dei britannici, si stima che il numero di abitanti tra i popoli aborigeni fosse tra 500.000 e 1.000.000, e che in Australia si parlassero oltre 200 lingue con relative decine di dialetti. Importante è sottolineare come alcuni popoli aborigeni avessero avuto esperienza di una forma di alterità precedentemente all'arrivo dei britannici: non molto tempo prima, gli Yolngu della Terra di Arnhem – popolazione dunque molto distante geograficamente dai luoghi della colonizzazione inglese – erano entrati in contatto con i marinai makassan provenienti dall'isola indonesiana di Sulawesi, i quali navigarono i mari prossimi all'estremo nord dell'Australia alla ricerca dei *trepang*, invertebrati marini meglio noti come cetrioli di mare. Trattandosi di contatti di natura puramente commerciale, essi non ebbero un effettivo peso sulla storia aborigena.

“Instaurare rapporti con gli indigeni e conquistare il loro affet-

to, imponendo ai nostri uomini di essere amichevoli e gentili verso di loro"¹¹.

Questi furono gli ordini del capitano Phillip, il quale in un primo momento promosse un'azione di dialogo punendo i membri del suo equipaggio che mantenevano comportamenti fastidiosi nei confronti dei nativi e offrendo doni in segno di pacifica convivenza. Per ovvie ragioni di incomprensioni nei confronti di chi, secondo l'ottica aborigena, stava invadendo e distruggendo dei luoghi sacri offrendo in cambio doni materiali il cui valore esisteva solo nella logica europea, gli iniziali propositi di benevolenza furono abbandonati. Le prime serie di aperte ostilità tra gli invasori bianchi e gli aborigeni si consumò tra il 1795 e il 1800 sulle rive del fiume Hawkesbury, dove militari ed ex detenuti avevano stabilito un avamposto in una zona, allora, ancora di confine. Qui, i tentativi dei nativi Dharuk di riprendere possesso delle risorse della terra a loro estirpata si tradussero in feroci rappresaglie. Ma le violenze non si consumarono solo contro i nativi: la natura sostanzialmente riottosa del contesto coloniale britannico era dovuta al fatto che il paese nacque come colonia penale e spesso si verificarono incidenti tra militari e galeotti e tra i primi *free settlers* (i coloni liberi) e gli ex detenuti per il raggiungimento di pari diritti sulle terre espropriate agli indigeni. Il più famoso tra questi tumulti fu la Ribellione del Rum, condotta da ufficiali dei corpi militari del Nuovo Galles del Sud giunti dalla madrepatria, i quali si sollevarono contro l'autorità del governatore Bligh dando vita ad un commercio di alcol clandestino. Maggior ordine arrivò col governatorato di Lachlan Macquarie, a cui si deve, per primo, l'idea di un'Australia pensata non solo come colonia penale temporanea ma come avamposto nel quale costruire una nuova società coloniale. Le politiche di Macquarie, congiuntamente alla fine delle guerre napoleoniche, richiamarono i primi ingenti flussi di coloni liberi in Australia, la quale acquisì uf-

ficialmente questa denominazione nel 1817 da uno spunto contenuto nei resoconti di viaggio del capitano Matthew Flinders, il primo a circumnavigare il paese (1803). Pur in una dialettica di contrapposizione tra carcerieri e carcerati, l'idea di essere indissolubilmente legati alla Gran Bretagna era comune a tutti i "nuovi arrivati", che declinarono questo senso di appartenenza nella supposta legittimità ad espropriare e saccheggiare. Quest'inclinazione è sostanziale nel concetto stesso di colonialismo: il colono scrive il corso del suo tempo con cognizione di causa e, riferendosi costantemente alla storia della sua madrepatria, si afferma come il prolungamento stesso di essa¹².

I nuovi colonizzatori liberi spostarono la frontiera sempre più verso ovest. Centrali in questo periodo della storia australiana furono gli esploratori, veri e propri avventurieri in territori selvaggi e inospitali. Lo spostamento della linea di frontiera determinò ulteriori conflitti tra le popolazioni locali e gli invasori britannici, il più famoso dei quali in questo periodo è passato ai posteri come *Black War*. Si trattò di una serie di atti di guerriglia combattuti nella Terra di Van Diemen tra coloni e aborigeni tasmانيين dalla metà degli anni Venti al 1832. L'escalation di violenze determinò la proclamazione, da parte del governatore George Arthur, di una legge marziale che risultò in pratica nell'impunità per l'uccisione di aborigeni. Questa legge marziale fu di seguito estesa anche ai casi di battaglie, vendette e ritorsioni dei coloni bianchi del *mainland*, i quali furono oltremodo esacerbatati dal nervosismo provocatogli dalle tattiche di guerriglia degli aborigeni, i quali non potendo combattere ad armi pari, e dunque a viso aperto, ricorsero spesso alla distruzione del bestiame nelle zone rurali e agli attacchi a sorpresa. Un punto centrale nella storia dei massacri perpetrati dai bianchi in Australia è rappresentato dal caso di Myall Creek, nel Nuovo Galles del Sud, quando, nel giugno del 1838, 11 co-

loni uccisero tra i 27 e i 30 nativi Kwiambal. Sette degli assassini furono poi processati ed impiccati; si tratta del primo caso di perseguimento penale contro gli invasori, oltretutto sostenuto da testimonianze di bianchi.

Dopo la scoperta dell'oro nella nuova colonia meridionale di Victoria nel 1851, l'Australia conobbe quella "schiavitù del progresso"¹³ che risultò in uno sviluppo economico senza pari e che tradusse in Australia le prime consistenti ondate migratorie non britanniche, provenienti principalmente dalla Cina. Da questo momento in poi divenne d'uso comune l'espressione "pericolo giallo" (*yellow peril*), metafora razzista che sopravvisse fino a circa cento anni dopo quando il pericolo di una invasione giapponese durante la Seconda guerra mondiale sembrava concreto. Il celebre giornalista australiano John Pilger, sintetizza così quel clima sinofobo di sospetto e avversione¹⁴:

La gran parte dei cinesi che arrivarono dopo la scoperta dell'oro nel 1851 non aveva nessuna intenzione di rimanere. Per loro l'Australia era "Tsin Chin Shan", la "nuova montagna d'oro". Per i cercatori australiani e gran parte della popolazione, i cinesi incarnavano il pericolo giallo, e tramavano per impadronirsi della nazione e renderla schiava. Fu un periodo corrotto e rapace, che vide trasferire molta della violenza e del fanatismo dei coloni dagli aborigeni, ormai sottomessi, ai cinesi che, negli anni Sessanta del XIX secolo, rappresentavano un nono della popolazione maschile.

Da qui in avanti, i processi di industrializzazione e urbanizzazione di centri quali Sydney e Melbourne, assieme al boom demografico che il paese conobbe in conseguenza della scoperta dell'oro, determinarono un progressivo affrancamento delle colonie australiane dalla madrepatria inglese. La ricerca di maggiore autonomia risultò nell'elezione della prima costituente che, nel 1897, ratificò una costituzione che organizzava le allora sei colonie in una federazione. Tale costituzione fu

approvata tramite una serie di referendum singolarmente organizzati dalle sei colonie, ed entrò in vigore il 1° gennaio del 1901. Era appena nato un paese nuovo, la cui ossessiva ricerca di un'identità – questione ancora oggi oltremodo sensibile – sorresse e giustificò un profondo razzismo che continuò a macchiare le politiche governative degli anni avvenire in materia di immigrazione e amministrazione dei rapporti con gli aborigeni.

Una manciata di sabbia

Nessun altra parte del mondo ha mai riunito un gruppo di individui più malvagi, dissoluti e senza Dio¹⁵.

John Hunter, Ammiraglio della
Royal Navy e governatore del Nuovo Galles del Sud, 1798

Larga parte della nefasta sorte a cui andarono incontro gli aborigeni australiani al momento del contatto coloniale si deve a un'espressione appartenente alla sfera del diritto internazionale: *terra nullius*. Si tratta di un principio giuridico che sta per "terra di nessuno", o meglio, "che non appartiene a nessuno". Il concetto di proprietà è centrale nella comprensione del comportamento dei britannici all'arrivo sulle sponde australiane. L'idea di *terra nullius* nasce dal diritto romano e presuppone che un territorio mai ricaduto sotto la sovranità di alcuno stato possa essere acquisito mediante tre modalità: una conquista, un patto, o per diritto di occupazione originaria. Nel caso australiano, si trattò della terza opzione, e il problema del diritto di proprietà non si pose in quanto agli occhi degli invasori i nativi vivevano in uno stato di natura sprovvisto di leggi, proprietà o qualsivoglia tipo di governo. Gli ordini dati a Cook dalla regina prima di salpare furono di prendere possesso delle

terre con il permesso dei nativi o di reclamarne la proprietà in quanto primo scopritore e, dunque, possessore. Il fatto che i popoli aborigeni vivessero in condizioni semi-stanziali fece prevalere questa seconda alternativa. Alla fine del "secolo dei lumi", valsero i prodromi del darwinismo sociale e del positivismo che nel XIX secolo sorressero il razzismo evoluzionista vigente nell'amministrazione delle colonie. La società britannica aveva introiettato a pieno i principi del liberalismo e dell'empirismo moderno sorti proprio in Gran Bretagna nel XVII secolo, e ciò rappresentò uno dei motivi per i quali, trovandosi di fronte ad un tipo di società in cui la lavorazione della terra tramite agricoltura estensiva e il conseguente accumulo di ricchezza non era concepito, gli invasori trassero la conclusione che su quei territori nessun diritto di proprietà fosse esercitato. Questa fu una delle ragioni per le quali gli sforzi coloniali britannici si concentrarono prevalentemente sull'Australia e in misura minore sulla Nuova Zelanda, in cui un tipo di società più stanziale come quella maori aveva reso chiara la necessità di un trattato. Il trattato di Waitangi venne firmato nel 1840 e, pur non estinguendo i diritti di proprietà maori sulle terre, imponeva la sovranità britannica; le difficoltà nella traduzione del concetto di *sovereignty*, determinarono, comunque, il fatto che dal 1845 al 1872 una serie di vere e proprie guerre furono combattute tra maori e *pakeha* (coloni bianchi).

In Australia, una volta usurate le terre, il capitano Arthur Phillip e i suoi ufficiali non impiegarono molto a comprendere che un'organizzazione sociale, delle leggi consuetudinarie (*customary laws*) e diritti di proprietà diversamente esercitati in realtà sussistevano. I diritti aborigeni sulle loro terre furono riconosciuti solo nel 1992 tramite la cosiddetta sentenza Mabo, in cui l'Alta Corte di Giustizia australiana invalidò il principio di *terra nullius*. Quello aborigeno, però, è solo un capitolo delle cronache del razzismo anglo-celtico australiano, che cominciò ad assumere

contorni sempre più inquietanti soprattutto dopo la scoperta dell'oro che, come già evidenziato, attrasse numerosi nuovi immigrati nel paese, provenienti soprattutto dalla Cina ed altre zone dell'Asia meridionale. Alla vigilia della federazione il paese cominciò a percepire quella frattura che ancora oggi tiene in bilico l'identità australiana tra le sue "origini" coloniali britanniche e la prospettiva di un'indipendenza multiculturale che guardi più ai mercati dell'Asia e del Pacifico che alla lontanissima Gran Bretagna. Agli albori del Novecento, legami ancora forti con la madrepatria e una convinta sinofobia portarono uno dei promotori della campagna federale, Alfred Deakin, ad appoggiare l'Immigration Restriction Act del 1901 che, di fatto, pose il veto all'immigrazione non-europea inaugurando la cosiddetta Politica dell'Australia Bianca (*White Australia Policy*), rimasta in vigore fino al 1972. Questa legge era strutturata in maniera rigidamente gerarchica: *in primis* gli immigrati dal Regno Unito, a numero aperto, ai quali venivano immediatamente concessi sconti sul viaggio, cittadinanza, lavoro e prima sistemazione; poi venivano i nordeuropei, anch'essi a numero aperto ma senza altrettante agevolazioni; agli europei del bacino mediterraneo era concesso il permesso di soggiorno a numero chiuso; infine, ai non europei, poteva essere accordato unicamente un visto lavorativo temporaneo¹⁶.

Questa legislazione del neonato Commonwealth australiano risultò, inoltre, nel completo rifiuto del riconoscimento degli abitanti originari, i quali si videro addirittura negata l'attribuzione del termine "indigeno", che andò ad identificare i bianchi nati in Australia. La nascita dell'Australia come nazione coincise con la definitiva subordinazione dei precetti cristiani a quelli della biologia evoluzionista del positivismo darwiniano, secondo cui "l'inferiore razza aborigena" era inevitabilmente destinata all'estinzione. Da questo momento, ogni prospettiva di riconoscimento dell'esistenza dei nativi australiani fu annientata:

essi furono eliminati da ogni rilevazione statistica nazionale, privati della possibilità di acquisire diritti elettorali e quindi di cittadinanza, e considerati alla stregua di flora e fauna¹⁷.

La White Australia Policy è solo un tassello del puzzle che compone la non esattamente edificante storia della politica coloniale australiana nei confronti degli aborigeni, la quale viene convenzionalmente suddivisa in tre momenti: il periodo di segregazione (spesso identificato in inglese nei termini di *protection* o *removalism*) che va dal 1880 al 1936, quello dell'assimilazione (*assimilation*) dal 1937 al 1971, e infine quello dell'autodeterminazione (*self-determination*) dal 1972 ad oggi¹⁸.

Le linee governative e le relative legislazioni vigenti durante il primo di questi tre periodi sono state già sommariamente trattate. Quella del *removalism* fu una politica volta ad affermare i principi evolucionisti secondo cui la razza aborigena fosse inferiore, incapace di dialogare con la modernità e, in quanto tale, inevitabilmente destinata all'estinzione. Fu in questo periodo che la nozione di "primitivismo" cominciò a essere associata all'aboriginalità. Secondo un'ottica dominata dal rigido evolucionismo darwiniano dei tempi, gli aborigeni erano assolutamente incapaci di adattarsi ad un livello sociale "più evoluto" e, quindi, sarebbero rimasti relegati agli stadi più primordiali dell'umanità. In questi anni, dopo che centinaia di nativi erano già stati decimati dalla repressione e da malattie importate dagli invasori, una serie di ordinamenti delle colonie stabilirono le prime riserve e missioni che funsero da centri di internamento in cui gli aborigeni erano privati delle proprie libertà e costantemente sottoposti a controlli. Da questo momento le sorti dei nativi australiani cominciarono a differenziarsi per aree geografiche, determinando a grandi linee quella che sarebbe stata poi la forbice tra la vita nelle zone rurali e in quelle urbane nei tempi avvenire. Gli ampi margini di difficoltà riscontrati

dai coloni nell'occupazione delle terre settentrionali risultarono in un processo di miglior inclusione e inserimento lavorativo dei popoli aborigeni; seppur in maniera forzata e rispondendo a gerarchie rigidamente imposte da un approccio razzista, molte comunità furono impiegate come manodopera nelle attività di allevamento dei bovini, dando vita alla figura dello *stockman* (*stockwoman* al femminile), ovvero il/la responsabile del bestiame. Al sud, dove le possibilità di insediamenti agricoli o di allevamenti era minore, venne inaugurata la politica della tutela statale degli aborigeni: nel Victoria, l'Aboriginal Protection Act del 1869 stabilì il primo Aboriginal Protection Board, un modello di istituzione statale volto alla paternalistica regolazione della vita dei nativi australiani che sarebbe poi stato adottato anche nel Nuovo Galles del Sud (1883) e nel Western Australia (1886).

Il cambiamento di rotta nell'amministrazione degli *aboriginal affairs* avvenne nei primi anni Trenta nel momento in cui ci si accorse che i calcoli evoluzionisti sull'estinzione degli indigeni australiani si stavano rivelando del tutto errati. Dal 1937 fu intrapresa, su scala federale, la via dell'assimilazione degli aborigeni a stile di vita, costumi, lingua e religione della società anglo-australiana. In teoria, l'obiettivo perseguito era di creare una comunità australiana unica in cui tutti godessero di pari diritti, oneri e privilegi; nella pratica, le politiche assimilazioniste si rivelarono ancor più agghiaccianti di quelle degli anni precedenti. Il sistematico processo di integrazione forzata era incentrato su di un pedagogico paternalismo che vedeva in una rigida forma di educazione, perpetrata per lo più in missioni cristiane, la chiave dell'annichilimento del patrimonio spirituale indigeno. Ancor più che su un piano culturale, i risvolti più inquietanti si ebbero da un punto di vista biologico e genetico. Nonostante la teoria evoluzionista avesse sbagliato le previsioni, il positivismo di fondo che regolava quell'approccio conti-

nuava a caratterizzare la mentalità coloniale, la quale portò, in questi anni, a un'effettiva campagna di igienizzazione razziale che aveva l'obiettivo di eliminare ogni traccia di "negritudine" dall'individuo. L'eliminazione dei loro tratti distintivi portò ad istituzionalizzare la classificazione dei nativi in base alle percentuali sanguigne: si comincia in questo periodo a parlare, dunque, di purosangue (*full blood*), mezzosangue (*half cast*), *quadroon* nel caso di un individuo discendente da nonno/a indigeni, e *octoroon* nel caso di discendenza da bisnonni. Le modalità tramite cui questo annientamento genetico venne attuato sono sintetizzate in un'espressione che rappresenta probabilmente il più orripilante capitolo delle cronache della discriminazione in Australia: *stolen generations*¹⁹. Questa locuzione identifica le generazioni di bambini aborigeni e dello Stretto di Torres che furono, per decenni, forzatamente separati dalle loro famiglie e segregati all'interno di missioni cristiane in cui venivano educati alla cultura e alle tradizioni bianche, per poi eventualmente essere dati in affidamento come servitù presso famiglie anglo-australiane. Questa pratica non venne inaugurata, però, dall'inizio della politica federale di assimilazione; casi di allontanamento forzato dei bambini dalle famiglie risalgono già agli anni Dieci dell'Ottocento: nel 1814, a Paramatta (Sydney), come parte dell'opera di repressione degli aborigeni della zona, il governatore Macquarie approvò la fondazione della prima scuola-orfanotrofio per bambini rimossi dalle comunità aborigene. Il fatto che le politiche federali sulla rimozione dei bambini dalle loro famiglie fosse consacrato allo "sbiancamento" della razza è testimoniato dal fatto che queste pratiche di distacco dalle comunità non riguardarono i purosangue, bensì gli *half cast*, onde prevenire ogni prospettiva di mescolanza razziale e far sì che, col passare delle generazioni, ogni traccia genetica indigena svanisse. Il protocollo delle autorità consisteva nel non dire ai bambini dove sarebbero

stato condotti una volta sottratti dalle proprie famiglie e, nei casi riguardanti gli infanti, di sincerarsi che l'ambiente in cui venivano inseriti non avesse potuto fornire elementi che li riconducessero alla loro vera etnia e cultura. Questa terribile pratica – sopravvissuta per decenni in cui non ha certo funzionato da deterrente per il razzismo – ha determinato un numero esorbitante di individui con problemi di identità, incapaci di tracciare le proprie origini familiari, e privati del senso di appartenenza ad una cultura. Le cronache delle generazioni rubate sono rimaste nell'oblio per decenni e hanno cominciato a tormentare la coscienza anglo-australiana solo di recente. Tutto è venuto alla luce nella seconda metà degli anni Novanta del XX secolo: nel 1995 venne nominata una commissione d'inchiesta sulla separazione dei bambini aborigeni e dello Stretto di Torres dai propri nuclei familiari e due anni dopo venne redatta la redazione conclusiva dal titolo *Bringing them home: Report of the national inquiry into the separation of Aboriginal and Torres Strait Islander children from their families*. Il rapporto documentava il fenomeno sin dai primi anni della federazione: si stima che solo dalla fine degli anni Dieci all'inizio degli anni Settanta circa 100.000 bambini siano stati forzatamente allontanati dalle loro famiglie²⁰. Benché sussista oggi un dibattito circa il carattere non programmatico pari a quello che determinò l'Olocausto, il termine genocidio è stato adoperato per identificare le pratiche di annichilimento biologico e culturale nei riguardi dei nativi australiani. L'inizio della politica di assimilazione nel 1937 coincise con la nascita di una delle primissime associazioni per i diritti civili, la Aboriginal Progressive Association. Il 26 gennaio 1938, in occasione dei primi 150 anni di quella che la storiografia coloniale identifica come "scoperta" dell'Australia, l'attivista fondatore del movimento Jack Patten pronunciò queste parole²¹:

Avete quasi sterminato la nostra gente, ma di noi resta un numero sufficiente per denunciare la falsità della vostra affermazione, in quanto australiani bianchi, di essere una nazione civilizzata, progressista, umana e cortese. La vostra crudeltà verso gli aborigeni vi condanna agli occhi del mondo civilizzato.

Gli eventi che portarono all'inaugurarsi della politica dell'autodeterminazione sono fondamentali per capire come l'amministrazione delle questioni aborigene abbia aderito alla modernità. In questi anni, nuovi sentimenti sociali più progressisti cominciarono a diffondersi nel paese, trovando un riscontro istituzionale anche nella rappresentanza politica; il partito Laburista stava cambiando e la giunta insediatasi all'inizio degli anni Settanta ne fu la più limpida espressione. La linea governativa dell'autodeterminazione venne, infatti, adottata dal governo di Gough Whitlam nel 1972, e gli importanti accadimenti risalenti agli anni Sessanta legati alle lotte per i diritti territoriali e civili rappresentano i prodromi di questa assoluta novità del panorama politico australiano²². Nel 1965 un gruppo di studenti dell'Università di Sydney, guidati da Charles Perkins, formarono un gruppo chiamato Student Action for Aborigines e organizzarono, sull'esempio dei *freedom riders* per i diritti civili afroamericani, una serie di viaggi nell'entroterra del Nuovo Galles del Sud. Questa versione australiana del Freedom Ride aveva l'obiettivo di mostrare che nelle realtà più rurali del paese esistevano ancora veri e propri fenomeni di segregazione razziale. L'anno successivo, il 1966, vide l'inizio del più importante sciopero della storia australiana: nel mese di agosto, circa 200 aborigeni del popolo Gurindji (per lo più *stockmen* e domestici con relative famiglie) abbandonarono gli allevamenti di Wave Hill (Territorio del Nord) presso i quali erano impiegati. Wave Hill era una *cattle station* di oltre novemila chilometri quadrati concessa in affitto dal governo al Vestey Group, un

conglomerato di imprese a carattere privato che si occupava di prodotti alimentari, agricoltura e allevamento di bestiame. Gli *stockmen*, pagati meno di un quarto del minimo salariale di un lavoratore non indigeno o spesso pagati con razioni di cibo, erano guidati da Vincent Lingiari. Dopo diversi giorni di cammino, i lavoratori raggiunsero il sacro sito di Daguragu ed inaugurarono uno sciopero durato ben nove anni e passato alla storia come *Wave Hill Walk-Off*. La battaglia condotta da Lingiari portò Gough Whitlam a recarsi presso Wave Hill nel 1975: qui avvenne la formale restituzione della terra al popolo Guindji, immortalata da un'iconica foto scattata dal fotografo aborigeno Mervyn Bishop.

Questo atto simbolico portò poi alla stesura dell'Aboriginal Land Rights Act, definitivamente ratificato nel 1976 dal governo di Malcolm Fraser. Passato alla storia come il primo concreto atto di legislazione riguardante la concessione di diritti Aborigeni sul suolo australiano, il provvedimento funse da apripista nell'organizzazione dei movimenti per i diritti territoriali in tutta l'Australia.

Intanto, gli aborigeni e gli isolani dello Stretto di Torres avevano raggiunto un traguardo storico: nel 1967 il quesito referendario lanciato dal governo allora presieduto da Harold Holt sulla concessione dei diritti di cittadinanza agli indigeni australiani ottenne il 90,7% dei consensi. I risultati del referendum significarono l'inclusione della popolazione indigena nel censo e l'estinzione della custodia sugli indigeni esercitata dei singoli stati, sostituita quindi da giurisdizione federale²³.

La politica di autodeterminazione fu il risultato di questa serie di cambiamenti: insieme al riconoscimento dei diritti territoriali, il governo accreditava agli indigeni il diritto di essere consultati in materia di decisioni riguardanti il loro benessere e sostentamento sociale, economico e sanitario. L'atto simbolico per ec-

cellenza messo in atto dai movimenti per i diritti civili aborigeni risale a quello stesso 1972, pochi mesi prima dell'insediamento dell'esecutivo Whitlam: il 26 gennaio di quell'anno, in occasione dell'Australia Day, una tenda dell'autoproclamata "ambasciata aborigena" venne piantata di fronte al palazzo del Parlamento a Canberra, inaugurando quella che, continuando ancora oggi, rappresenta una delle più longeve assemblee semi-permanenti della storia moderna. La Aboriginal Tent Embassy fu eretta in risposta al predecessore di Whitlam, William McMahon, il quale aveva asserito che la concessione dei diritti fondiari sarebbe potuta essere possibile solo in usufrutto a patto che gli aborigeni ne facessero un uso economicamente vantaggioso e proficuo.

La politica dell'autodeterminazione è quella vigente ancora oggi e, dopo gli anni Settanta, alcuni momenti chiave della storia sociale aborigena abbracciano un lasso di tempo che va dalla seconda metà degli anni Ottanta al 2008. Nel 1987 il governo Hawke istituì una commissione d'inchiesta che indagasse sui sempre più frequenti casi aborigeni di *deaths in custody*, ovvero decessi all'interno di strutture carcerarie; il rapporto del 1991 evidenziò l'alto numero di suicidi nelle prigioni e di casi di abusi e violenze a sfondo razziale²⁴. Nel 1988, in un paese che stava diventando sempre più multiculturale, vennero celebrati i 200 anni di storia anglo-australiana del paese. Il dibattito sulle radici, sui diritti indigeni, sull'identità di un paese giovane ma al tempo stesso antichissimo ebbe una vetrina di un'importanza considerevole in cui esporsi. Il 26 gennaio circa 40.000 persone, bianchi e indigeni insieme, marciarono nel centro di Sydney in segno di protesta contro le celebrazioni del giorno che segnò l'inizio della fine per i nativi australiani²⁵.

Il 1992 fu l'anno che vide il definitivo abbandono della dottrina giuridica nota come *terra nullius*, con cui l'occupazione britannica del paese era cominciata. Principale artefice della lotta

per il riconoscimento dei diritti consuetudinari che sancissero il *native title*, la proprietà aborigena delle terre, fu Eddie Mabo, un isolano dello Stretto di Torres che condusse una battaglia di circa dieci anni affinché si proclamasse la validità della *customary law* indigena. Il 3 giugno 1992 una sentenza della Corte suprema divenuta nota come "sentenza Mabo" stabilì che, al momento dell'invasione britannica, l'Australia non fosse affatto *terra nullius*. Il significato di questa sentenza è, ad ogni modo, da considerarsi più simbolico che politico dal momento che non poteva essere applicabile a tutti quei casi in cui i legami tradizionali, culturali e spirituali fossero stati spezzati dall'allontanamento forzato dei popoli aborigeni ricollocati in terre altre²⁶. Secondo Byrd e Rothberg, inoltre, il riconoscimento del *native title* restava comunque parziale a causa del fatto che venisse inquadrato all'interno del quadro giuridico di *common law* e che dunque l'indigenità fosse riconosciuta ma solo per poi essere tradotta in un linguaggio commensurabile unicamente allo stato coloniale che è il primo responsabile della privazione dei diritti civili indigeni²⁷.

Come già accennato, alla fine degli anni Novanta risale la pubblicazione del report *Bringing them home* sulle generazioni rubate. Il governo conservatore di John Howard rifiutò per molto tempo la prospettiva di pronunciare un'ammenda a tal riguardo, ricorrendo alla scusante che gli australiani bianchi di oggi non fossero responsabili dei veri e propri crimini commessi dai propri progenitori. Quella *national apology* che molti nativi australiani hanno invocato sin dalla pubblicazione del report venne, infine, redatta e pronunciata dal primo ministro laburista Kevin Rudd il 13 febbraio del 2008.

Nonostante i risultati, spesso purtroppo solo simbolici, ottenuti durante la seconda metà del secolo scorso, oggi l'Australia resta un paese in cui essere indigeni è arduo. I tassi di disoccupazione tra la popolazione nativa restano molto alti e le retri-

buzioni sono mediamente inferiori a quelle degli australiani bianchi; la popolazione carceraria australiana è ancora composta per 1/5 da *first australians*, con frequenti casi di decessi sotto custodia; sussistono problematiche legate alla marginalità sociale che risultano nell'abuso di alcol e sostanze; la povertà in contesti problematici fa sì che l'allontanamento dei bambini dalle famiglie, pur senza il movente apertamente razzista del passato, perduri. Con la globalizzazione che si è sostituita al colonialismo diretto, le forme della ghettizzazione e della segregazione si sono rinnovate ed hanno sempre più fermamente relegato le comunità indigene ai margini di un tipo di società fortemente classista.

Note

¹ John Pilger, *Un paese segreto*, trad. Maurizio Bartocci (Roma: Fandango, 2004), 25.

² AA.VV., *Appropriate Terminology, Representations and Protocols of Acknowledgement for Aboriginal and Torres Strait Islander Peoples*, (Adelaide: Flinders University, 2015), consultato il 29 dicembre 2016, https://www.flinders.edu.au/staff-development-files/CDIP%20documents/CDIP%20Toolkit%202015/2_%20Appropriate%20Terminology,%20Indigenous%20Australians.pdf.

³ William Edward Hanley Stanner, "The Dreaming", in Robert Manne (a cura di), *W.E.H. Stanner: The Dreaming and other essays* (Melbourne: Black Inc, Agenda, 2009), 64-79.

⁴ Fred Myers, *Pintupi country, Pintupi self: Sentiment, place and politics among Western Desert Aborigines* (Los Angeles: University of California Press, 1986), 48-49.

⁵ Nancy Munn, "The transformation of subjects into objects in Walbiri and Pitjantjatjara Myth", in R. Berndt (a cura di) *Australian Aboriginal anthropology: modern studies in the social anthropology of the Australian Aborigines* (Nedlands, WA: University of Western Australia Press, 1970), 142.

⁶ *Ibid.*, 145-148.

⁷ Myers, *Pintupi country, Pintupi self*, 54-55.

⁸ Munn, "The transformation of subjects into objects", 151.

⁹ Stuart Macintyre, *Storia dell'Australia*, trad. Silvia De Marco (Bologna: CLUEB, 2010), 6-9.

¹⁰ *Ibid.*, 24.

¹¹ *Ibid.*, 32.

¹² Frantz Fanon, *I dannati della terra* (Torino: Einaudi, 2007), 16.

¹³ Macintyre, *Storia dell'Australia*, 85.

¹⁴ Pilger, *Un paese segreto*, 123.

¹⁵ Macintyre, *Storia dell'Australia*, 42.

¹⁶ Matteo Baraldi, *L'ultima terra: la cultura australiana contemporanea* (Roma: Carocci, 2002), 35-36.

¹⁷ Macintyre, *Storia dell'Australia*, 144-145.

¹⁸ Franca Tamisari "Le generazioni rubate. La rimozione forzata dei bambini indigeni australiani dalle loro famiglie" *Deportate, Esuli, Profughe (DEP): Rivista Telematica di Studi Sulla Memoria Femminile* 5-6 (2006): 255-257.

¹⁹ Baraldi, *L'ultima terra*, 77-79.

²⁰ Tamisari, "Le generazioni rubate", 257.

²¹ Pilger, *Un paese segreto*, 77.

²² Macintyre, *Storia dell'Australia*, 230-234.

²³ Baraldi, *L'ultima terra*, 31.

²⁴ *Ibid.*, 76-77.

²⁵ Macintyre, *Storia dell'Australia*, 280-281.

²⁶ Baraldi, *L'ultima terra*, 72-74.

²⁷ Jodi A. Byrd e Michael Rothberg "Between subalternity and indigeneity" *Interventions* 13.1 (2011): 7, consultato il 29 dicembre 2016, 10.1080/1369801X.2011.545574.

Etnogenesi dell'indigenità

I popoli indigeni hanno il diritto di possedere, sviluppare, controllare e utilizzare terre e territori, tra cui il contesto ambientale totale delle terre, l'aria, le acque, mari costieri, ghiacci, flora e fauna ed altre risorse che hanno tradizionalmente posseduto o altrimenti occupato o utilizzato. Questo include il diritto al pieno riconoscimento delle loro leggi, tradizioni e costumi, sistemi di proprietà fondiaria e le istituzioni per lo sviluppo e la gestione delle risorse, e il diritto a misure efficaci da parte degli Stati per evitare qualsiasi interferenza con, alienazione di o ingerenza su questi diritti.

Dichiarazione dei diritti dei popoli indigeni delle Nazioni Unite, articolo 26¹

Modernizzare l'indigenità nel mondo globale

Tracciare un profilo generale dell'indigenità è tanto arduo quanto imprescindibile in una trattazione che verta sulle manifestazioni culturali di una forma di alterità di origine coloniale quale è quella aborigena australiana.

Innanzitutto è bene esporre le ragioni che giustificano il titolo del presente paragrafo. Nello specifico, l'analisi principale verte sulle manifestazioni dell'indigenità in quanto concetto interculturale figlio della postmodernità. È necessario, ad ogni modo, premurarsi di specificare che l'eterogeneità nell'articolazione delle identità indigene non parte né dall'inizio della globalizzazione dopo il crollo del mondo bipolare, né dal secondo dopoguerra, ma traccia le sue origini già dai primi contatti tra rispettive forme di alterità. Il focus che delimita lo spazio attorno alla fenomenologia dell'indigenità in epoca contemporanea è semplicemente dovuto al suo dover fungere da strumento nell'indagine di una manifestazione culturale postmoderna quale è l'arte aborigena prodotta in contesti urbani e

cosmopoliti nell'Australia dell'ultimo Novecento.

Modernizzare l'indigenità significa, dunque, parafrasare il precetto di "indigenizzazione della modernità" coniato dall'antropologo americano Marshall Sahlins onde mostrare esempi postmoderni di come l'indigenità riesca a plasmare nuove forme di continuità culturale introiettando influenze esterne nella propria mentalità. Secondo Sahlins, indigenizzare la modernità vuol dire, da un punto di vista indigeno, entrare in contatto con i prodotti di una cultura materiale altra (nella quasi totalità dei casi quelli occidentali) al fine di rinnovare i propri spazi, modelli e ordini socioculturali². Inquadrandosi perfettamente all'interno della cornice fenomenologica barilliana tracciata nel primo paragrafo del primo capitolo, le società indigene non hanno mai reagito con passività alle influenze della cultura dominante, bensì hanno riconfigurato quelle stesse tecnologie, merci, ideologie, religione e istituzioni secondo esigenze locali. Questa azione testimonia come, sin dai primi contatti coloniali, le società siano riuscite a mettere a punto strategie di rigenerazione e di recupero adottando e adattando quegli strumenti che, in quanto introdotti dalla colonizzazione, avrebbero potuto potenzialmente contribuire alla distruzione e all'annichilimento di quelle stesse società native.

Come è stato già rimarcato e come verrà ulteriormente sottolineato successivamente, gli stessi concetti di indigeno, indigenità e indigenizzazione sono prodotti da questo tipo di innesto interculturale. L'imperialismo occidentale si è approcciato all'alterità in maniera indiscutibilmente manichea, mentre dall'altro lato le culture native hanno sviluppato un grado di permeabilità nei riguardi della colonizzazione tale da sviluppare meccanismi di difesa della propria identità tramite un rinnovamento costante. La volontà, o meglio la necessità forzata, di indagare sulle cosiddette *contact zones*, è stata, dunque, causa e conseguenza di una capacità di azione indigena che

ha rifiutato ogni prospettiva di irrigidimento e isolamento dei tratti culturali autoctoni.

Scrive Sahlin (Addio tristi tropi: l'etnografia nel contesto storico del mondo moderno, 1993) a tal proposito³:

Bisogna considerare che, per queste società, il sincretismo non è in contraddizione col culturalismo – con la rivendicazione nativa di autenticità e autonomia – ma ne è la condizione essenziale [...] Le popolazioni locali si avvicinano all'ordine culturale dominante anche se ne prendono le distanze, ballano al ritmo della musica mondiale mentre suonano la loro musica.

Nell'introdurre la realtà proteiforme che rientra sotto la definizione di indigenità è necessario usare uno degli strumenti disciplinari evidenziati da James Clifford ed esposti in precedenza. Le molteplici sfaccettature che un *network* di identità indigene intrattiene tra le sue singole parti nella post-modernità non può che far pensare ai fenomeni ad esse connessi come frutto di un'articolazione di relazioni tra universi geograficamente, culturalmente, spiritualmente diversi ma accomunati dall'agenda di rinascita e recupero di identità schiacciate per secoli sotto il peso della brutale arroganza coloniale. Inquadra- re il concetto di indigenità in quanto prodotto di un'articolazione interculturale è utile ad identificare la diversità e la complessità di tutte quelle realtà che sotto questa bandiera mettono in atto strategie di resistenza di vario genere. Resta comunque possibile rintracciare una gamma di caratteristiche che i vari esempi di indigenità possono condividere, la maggior parte delle quali relative alle contingenze storiche in cui i popoli soggiogati hanno lottato contro gli imperialismi. Le direttive politiche imperialiste – trasformative, negazioniste, assimilazioniste che siano – sono ciò verso cui le rivendicazioni indigene di tutto il globo si sono criticamente rivolte al fine di recupe-

rare autonomia e diritto di sovranità⁴. Inoltre, specie nella contemporaneità globalizzata di contesti coloniali interni come quello australiano, quelli che Clifford definisce "antagonismi etnici" trovano sempre più ragioni di riflessione critica nel rispecchiarsi in e nel far parte di quelle subalternità sociali che si trovano ai margini del sistema di classe occidentale. La collettivizzazione delle accezioni che rientrano sotto il termine "indigeno" è stata realizzata dall'inclusione delle problematiche relative ai popoli nativi in un contesto di dibattito critico globale che ha internazionalizzato queste lotte e le ha aperto le porte dell'agenda politica dei movimenti antagonisti nati dopo gli scontri di Seattle del 1999. L'emergere dell'indigenità come attore sociopolitico coincide, quindi, con la globalizzazione neo-liberista che si sviluppa a partire dalla caduta del blocco orientale e dalla rinascita economica delle realtà non allineate che si erano presentate alla conferenza di Bandung nel 1955.

Ma com'è definibile, in origine, un concetto come quello di indigenità?

Una definizione dell'Organizzazione internazionale del lavoro definisce indigeni quei popoli le cui condizioni sociali, culturali ed economiche li distinguono da altre sezioni della comunità nazionale, popoli discendenti da popolazioni che hanno abitato un paese al tempo di una colonizzazione e che mantengono tutte o alcune loro istituzioni⁵.

L'indigenità implica strette connessioni tra un gruppo di attori sociali e una località, legami corroborati da sentimenti di appartenenza, identificazione e originarietà che realizzano una sorta di discriminante tra l'essere nativo e l'essere altro. Limitato a ciò, il significato di indigenità può funzionare prescindendo da discorsi coloniali e rischiare di scadere in ciò che Clifford definisce "nativismo", ovvero quella devianza xenofoba che

traduce la purezza dell'essere autoctono nella violenza dello sciovinismo nazionalista la cui ottusità rifiuta *in toto* la prospettiva di qualsivoglia rapporto di articolazione⁶. Di contro, l'indigenità coloniale – di cui è legittimo parlare proprio perché è il colonialismo stesso a far emergere quest'alterità – è plasmata in quanto categoria globale e frutto di un processo di internazionalizzazione che reagisce a meccanismi coercitivi, esclusivi e anti-egualitari applicati dal centralismo degli stati nazione. L'indigenità come categoria globale ha a che fare con una dialettica aspramente oppositiva che sussiste non solo sulla base della diversità culturale tra occupanti e occupati, ma anche e soprattutto sul detrimento e l'annichilimento che i primi realizzano sui secondi tramite l'utilizzo degli strumenti legislativi, esecutivi e giudiziari.

Francesca Merlan, docente di antropologia presso l'Australian National University di Canberra, parla dell'indigenità globale come prodotto della commistione di due categorie: quella criteriale e quella relazionale⁷.

Gli scopi criteriali dell'indigenità sono quelli che permettono di identificare ciò che è "indigeno" (comunità, popoli, individualità) in quanto agente sociale che mantenga una continuità storica con le tipologie di società pre e post coloniali in determinati territori in cui l'indigeno è stato soppiantato da reti sociali da cui esso si considera radicalmente diverso. Sulla base di ciò, l'indigenità promuove la preservazione e la trasmissione di un'identità etnica che tramandi la continuità della custodia culturale e spirituale esercitata su quei territori.

Con relazionale si intende, invece, tutto ciò che riguardi le relazioni tra l'indigenità e ciò che nei suoi confronti si manifesta come "altro". L'indigenità viene, dunque, definita tanto dalle proprie caratteristiche intrinseche quanto dalle relazioni che essa intrattiene con le politiche governative della società dominante/soggiogante imposte dall'alto e dal di fuori. Ciò rap-

presenta, essenzialmente, il perché della politicizzazione dell'indigenità in età contemporanea.

Ricorrendo alla terminologia utilizzata da Friedmann, è possibile sostenere che questi due caratteri dell'indigenità rappresentino lo spostamento dalla classificazione gerarchica di società assoggettate ad una lotta subalterna da esse intrapresa nell'ambito delle pratiche di decolonizzazione⁸.

Tutto quello che rientra nell'agenda di questa sorta di "risveglio" delle coscienze indigene rappresenta solo una parte di ciò che i processi di indigenizzazione comprendono al proprio interno in un contesto sociale globale. Succede allora che il sorgere di lotte parallele da parte di categorie parimenti marginalizzate finisca col concepire l'indigenità come un tassello di una più generale etnicizzazione che riguarda tutti i tipi di minoranze sociali, economiche, culturali e religiose. Si tratta di una delle sfaccettature più intriganti del raffronto tra le identità indigene e l'egemonia a cui esse sottostanno nel mondo globale, e in una realtà occidentale che è l'estensione di uno stato nazione coloniale quale è quella australiana, la natura spesso cosmopolita del tessuto sociale (unicamente quello urbano in questo caso) offre numerosi spunti di riflessione. L'essere indigeno oggi in Australia si riferisce all'appartenenza ad un'enclave minoritaria preesistente la formazione dello stato stesso, nel contesto di un paese nato da processi migratori in costante ricerca di una ben definita identità nazionale. La maggioranza degli anglo-australiani si identifica chiaramente col passato delle colonie penali e, a tal proposito, Friedman espone un parere interessante che vede l'australiano bianco medio percepire come forma di alterità non solo i popoli nativi e le nuove comunità di immigrati, ma addirittura la natura stessa. Nell'immaginario popolare, la terra sarebbe vista come pericolosa, aliena, sfuggevole al controllo, e, di conseguenza, associata

alla supposta pericolosità degli aborigeni che incarnano l'ostilità della natura dell'*outback* e sono percepiti in quanto stranieri.

Nel momento in cui si arriva a riconoscere l'indigenità come categoria globale se ne può comprendere la natura in bilico tra autoctonia e cosmopolitismo. Nel riportare il parere di Adam Kuper per cui il termine "indigeno" rappresenta una denominazione impropria in quanto le popolazioni che rientrano sotto questa sfera non vivono più secondo i propri schemi pre-coloniali, Friedman specifica che l'indigenità non costituisce un mero costrutto intellettuale bensì un'identità politica che si autodefinisce anche in base alle lotte e alle rivendicazioni a cui l'ordine coloniale l'ha costretta⁹. Il parere di Kuper finisce per rappresentare l'approccio più "nativista" e tradizionale, che vede l'indigenità in quanto prerogativa di un'autenticità pre-contatto che, dopo secoli di occupazione, non può ormai sussistere nemmeno nei casi in cui le terre sono state restituite, in quanto tale restituzione è essa stessa il frutto di vittorie politiche. Ciò che dà respiro a questo approccio – che Friedman definisce "invenzionista" – è il fatto che la globalizzazione delle lotte politiche, per cui le ragioni degli indigeni si mescolano con quelle di altre categorie culturalmente repressate, viene percepita come sintomo di inautenticità; ma non riconoscere l'indigenità in quanto categoria essenzialmente post-coloniale avente duplice natura autoctona/tradizionale e globale/cosmopolita rischia di far scivolare il discorso nella trappola del presente etnografico che, tentando di salvaguardare l'autenticità, finisce per scadere nel negazionismo. La duplice natura dell'indigenità di cui sopra sembra non essere riconosciuta dall'ostruzionismo che – secondo Jace Weaver – gli studi post-coloniali esercitano nei confronti dell'essenzialismo, ovvero quella tesi secondo cui esiste un'essenza reale in ogni categoria etnica e nelle rispettive identità da un punto di

vista razziale, biologico e quindi culturale. Tradizionalmente, gli studi post-coloniali rispondono a questo essenzialismo con una visione maggiormente cosmopolita, ibrida e sintetica, in apparente contraddizione con alcuni tipi di rivendicazioni native mosse sulla base di ciò che è esclusivamente proprio e, quindi, essenziale¹⁰.

L'inquadratura del concetto di indigenità nella cornice del mondo postmoderno obbliga a soffermarsi ed interrogarsi sul significato del vocabolo post-coloniale, fin qui largamente impiegato. È doveroso specificare che l'uso che si fa del termine in questa sede lo presuppone in quanto sinonimo di post-contatto. Secondo Bird e Rothberg, il dialogo tra una prospettiva indigena ed una post-coloniale può scadere in incongruenze ed incompletezze nel momento in cui si ricorre ad un uso periodizzante del prefisso "post" che conduca alla ingannevole convinzione che il colonialismo sia concluso¹¹. Il termine post-coloniale è, dunque, certamente applicabile al contesto della nostra postmodernità in cui le lotte per l'indipendenza e la sovranità si sono realizzate nelle ex colonie, ma ciò riguarda solo un punto nell'agenda della decolonizzazione. I retaggi del colonialismo restano vivi più che mai e gli indigeni del mondo restano delle vittime permanenti di tipologie di colonialismo interne. Weaver distingue tra colonialismo interno e colonialismo classico sostenendo che, nelle sue forme classiche, il colonialismo vede dei ristretti gruppi di coloni concentrare i propri sforzi lontano dalla metropoli coloniale, ovvero il centro dell'impero (Londra o Parigi ad esempio), restando una netta minoranza che detiene, però, il controllo economico imposto alla popolazione nativa la quale è largamente più numerosa. È questo il caso delle cosiddette *invaded colonies*, casi principalmente riscontrabili in Asia ed Africa. Di contro, nelle forme interne di colonialismo, i nativi sono letteralmente inondati da flussi consi-

stenti di coloni che, nei secoli, non si limitano ad uno sfruttamento e ad una spoliazione delle risorse, ma soppiantano le strutture sociali stesse dei luoghi che invadono al fine di generare un nuovo tipo di società; una società che rifletta in maniera cristallina la madrepatria, la cui metropoli coloniale viene quindi abbandonata a beneficio delle città di nuova fondazione. Questo è il caso delle cosiddette *settler colonies*: Stati Uniti, Canada, Nuova Zelanda, Palestina e, ovviamente, Australia¹². Questo appunto sulla natura del termine post-coloniale ci ricorda aspramente come gli strumenti accademici di cui l'Occidente si è servito per indagare l'alterità siano spesso stati al servizio del colonialismo stesso. Se l'antropologia è stata ciò che Lévi-Strauss ha definito "l'ancella del colonialismo", è perché essa ha finito inevitabilmente con l'essere strumentalizzata al fine di fornire ai vertici degli imperi informazioni su come esercitare meglio il proprio controllo coercitivo sulle popolazioni assoggettate.

L'internazionalizzazione del concetto di indigenità ne ha fatto una vera e propria costruzione sociale in cui sono i processi di auto-identificazione e partecipazione a pesare e a costituire quello spettro di accezioni più ampio che definisca cosa vuol dire essere indigeno oggi. Francesca Merlan, chiarisce questo punto sottolineando come, presso le Nazioni Unite, la questione delle connessioni territoriali non sia vista come prerogativa nell'identificazione e nell'articolazione di ciò che significa essere indigeno e come, di conseguenza, una definizione estesa di indigenità risulti nella costruzione di un'identità comunitaria attraverso cui nuove prospettive del concetto di indigenità possano affermarsi¹³. La globalizzazione del termine indigeno ha, dunque, acquisito nuovi significati all'interno di un quadro morale ed etico universale che si spinge oltre quegli aspetti della questione più tradizionalmente settari come l'attaccamento

ad una località di un numero limitato di persone che seguono un determinato stile di vita.

Un esempio abbastanza prominente di come l'indigenità abbia assunto un carattere internazionalista in Australia ma non solo è rappresentato da quella rete intessuta tra popoli di lingua e costumi diversi che è risultata nell'attivismo indigeno dagli anni Sessanta in poi. Il sorgere di una rete che testimoniassse la politicizzazione dell'indigenità è un segno distintivo del carattere globale che il concetto ha assunto in epoca contemporanea ed è interessante inquadrare il fenomeno sullo sfondo sociale di un moderno stato liberale occidentale quale è l'Australia.

Come abbiamo visto, il referendum del 1967 diede allo stato australiano la possibilità di legiferare anche nei riguardi della sua popolazione nativa, sbandierando i principi di uguaglianza ed inclusione che – sebbene rimasti per diversi aspetti disattesi – rappresentano una delle ultime manovre della politica di assimilazione. Nel 1972, al principio della nuova politica di autodeterminazione, rinnovati approcci all'amministrazione aborigena promossero una rivalutazione di questioni che si era precedentemente tentato di eliminare come, ad esempio, il ritorno alle terre d'origine piuttosto che la permanenza forzata degli aborigeni in insediamenti coloniali in cui l'assimilazione potesse essere realizzata. Ciò che succede in questi anni è sintomo della tendenza a modernizzare i rapporti tra lo stato e la popolazione indigena tramite la concessione di autonomie che applicassero i principi della *recognition*, ovvero il riconoscimento del diritto all'autogestione e all'associazionismo politico, visti come contraltari delle strategie egemoniche dello stato. Il clima politico degli anni a cavallo delle due politiche sopracitate fu contraddistinto da un aggregarsi multiforme di attori sociali: attivisti urbani, istituzioni non indigene, professionisti di servizi legali e medici, membri della società civile bianca

quali missionari, studenti militanti, attivisti dei partiti di sinistra etc. Questa è stata una delle tappe del percorso verso il riconoscimento dell'autorità morale degli aborigeni e degli abitanti dello Stretto di Torres che ha determinato, tra le altre cose, la nascita di organizzazioni mediche, sanitarie e per il diritto all'abitare che hanno dato una svolta alle relazioni tra indigeni e australiani bianchi. Tramite la forma di questi organi di rappresentanza, l'attivismo indigeno australiano cominciò a guadagnare attenzione mediatica e a stabilire una rete di contatti internazionale soprattutto con alcuni nuclei dei movimenti di riferimento del Black Power negli Stati Uniti. In risposta alla colonizzazione e all'emarginazione, sulla vita dei nativi australiani hanno cominciato a pesare ideologie solidali su scala mondiale che hanno favorito l'interrelazione tra individui e comunità, e gli interventi messi a punto di conseguenza sono stati a volte spalleggiati dalle stesse autorità statali. Nel momento in cui valori quali l'uguaglianza e la libertà personale hanno cominciato a pervadere anche contesti in cui è garantita una almeno relativa stabilità delle istituzioni, l'attivismo indigeno ha cominciato a pescare anche da settori della società dominante, tra cui le rappresentanze dello stato, i media, il mondo accademico, la magistratura.

Nelle democrazie liberali degli anni Sessanta, si manifesta l'esigenza di riconoscimento delle differenze onde frenare l'oppressione e favorire l'uguaglianza nella comunità. Stando a quanto sostiene Francesca Merlan¹⁴:

Dimensioni cruciali del rapporto indigeno tra i popoli e gli stati democratici liberali comprendono: 'attivismo in difesa di uno stile di vita apprezzato dai suoi addetti ai lavori e minacciato in quanto risultato di un assorbimento di valori liberali da parte di alcuni (di solito istruiti o altrimenti parte di un'élite) membri di gruppi svantaggiati e il riconoscimento di inadeguatezze nella loro distribuzione rispetto a quello sti-

le di vita; la lotta per estendere i fondamenti morali della nazione-stato; un selettivo o più largo sostegno da parte dei membri e delle istituzioni nella società che la vedano in modo simile; e diversi sforzi per rivolgersi ad un pubblico, estendere la comprensione delle questioni in gioco, e coinvolgere maggiormente all'interno del gruppo svantaggiato, così come al di fuori di esso. Questi sono tutti i tipi di contestazione e di partecipazione che sono in genere visti all'interno del processo democratico.

Tutto ciò testimonia il fatto che l'attivismo indigeno sia un fenomeno interculturale frutto di un'articolazione tra l'identificazione con un gruppo d'origine e l'assorbimento di valori e prospettive della società dominante. Lotte e rivendicazioni sono state, quindi, sempre condotte tanto alla luce dei valori egaliitari del moderno stato liberale quanto secondo i principi socioculturali del gruppo indigeno di appartenenza, realizzando una congiuntura politica che esemplifica il concetto di *same-ness* (parità, identità).

Le contraddizioni di sistema restano, ad ogni modo, perfettamente visibili anche in un apparato statale presumibilmente snello ed egualitario. Le democrazie liberali sanno offrire prospettive egualitarie in cui le politiche di *recognition* possano affermarsi, ma da un punto di vista normativo, l'interazione tra questi valori e le articolazioni istituzionali del sistema stabiliscono dinamiche che contemporaneamente consentono e vincolano quelle stesse politiche, facendo così in modo che le strategie di autodeterminazione vadano a cercare compimento al di là dell'autorità dello stato. Regolamentazioni nell'amministrazione di comunità in cui esistono enormi margini di disparità sociale rispetto al resto del contesto circostante difficilmente riescono ad operare in maniera effettivamente socialdemocratica.

Il paragrafo successivo tratta di una chiara esemplificazione di questi processi, ovvero le visibili divergenze che si manifestano

dal punto di vista dello sviluppo urbano in città di origine coloniale che riflettono la dialettica centro-periferia dell'impero tra coloni e colonizzati.

Identità urbane

Restando saldamente ancorati a quanto espresso da Clifford¹⁵ sul sistema di relazioni, uno dei fenomeni che meglio illustra il modo in cui l'indigenità manifesta il suo potenziale di articolazione riguarda quello della traduzione delle popolazioni indigene all'interno dei contesti urbani delle grandi metropoli coloniali. La questione è prominente dal momento in cui l'argomento abbraccia l'ampia sfera delle questioni territoriali tradizionalmente vitali nella cronistoria della colonizzazione e dei suoi effetti nefasti. Il concetto di *landedness*, la forza vitale proveniente da un determinato sito, rappresenta una componente fondamentale dell'identificazione identitaria delle popolazioni native. È evidente che questo radicamento muta nel corso dei secoli, specie in contesti coloniali che spezzano le radici tra popoli e territori tramite sottrazione, spoliazione e allontanamenti forzati. Il senso della località cambia e diventa anch'esso frutto di nuove negoziazioni, mitologie e genealogie mutano pur preservando la connessione strettamente spaziale con quello che in precedenza è stato definito *ngurra*. Così si testimonia il senso di "lunga durata" della permanenza dei nessi spirituali con determinati territori.

Innanzitutto è bene introdurre il contesto della città coloniale a cui ci stiamo riferendo. Frantz Fanon ha ben illustrato la semiotica degli spazi che regola i rapporti tra coloni e colonizzati all'interno della stessa città coloniale spiegando come gli spazi dei colonizzati non siano assolutamente complementari a quelli abitati dai coloni. Si tratta di spazi che si contrappongono

no e si escludono reciprocamente: la città del colono è una "città di cemento, tutta di pietra e di ferro [...] una città pasciuta, pigra, permanentemente piena di cose buone [...] una città di bianchi, di stranieri", mentre la città del colonizzato è "un luogo malfamato, [...] una città affamata [...] accovacciata, una città in ginocchio piegata su se stessa" e "lo sguardo che il colonizzato getta sulla città del colono è uno sguardo di lussuria, uno sguardo di bramosia, sogni di possesso"¹⁶.

L'ottica di Fanon riporta, dunque, spazi concepiti come compartimenti stagni in cui le disuguaglianze sociali ed economiche sono tanto limpide da tradire la discriminante razziale che le genera e che fa sì che si diventi ricchi perché bianchi e bianchi perché ricchi.

Il centro del discorso sta nel tipo di movimenti che il sentimento di appartenenza ad un determinato luogo compie tra due dimensioni identitarie dialettiche, globale e locale. Quello delle delocalizzazioni delle identità è un fenomeno che si manifesta pienamente nella contingenza di una cornice globale, il che giustifica il *case study* rappresentato dalle moderne metropoli australiane a cui si ricorrerà, in particolare quello di Sydney.

La rimozione forzata degli aborigeni dalle terre tradizionalmente appartenute ai propri avi rappresenta un fenomeno cumulativo e universale che ha interessato tutte le popolazioni che hanno subito un'invasione di tipo coloniale, dinamiche in conseguenza delle quali l'antropologia ha inaugurato un raffronto con i termini "esilio" e "diaspora". Il primo delinea una condizione di assenza imposta forzatamente e che prefigura la possibilità di un ritorno al proprio luogo d'origine non appena le condizioni che hanno determinato l'allontanamento vengano a cadere. Tale precetto è, dunque, applicabile tanto ai popoli che sono stati rimossi quanto a quelli a cui invece lo spazio, nei

propri territori ancestrali, è stato rigidamente limitato così da privarli della libertà di condurre attività tradizionali in maniera appropriata. Il termine diaspora identifica una realtà più socio-spaziale in senso lato, ovvero la presa di coscienza del fatto di essere depositari di un'identità e di una cultura diversa dal luogo "altro" in cui si risiede e connessa, invece, ad un luogo d'origine più o meno lontano. Quello di diaspora è un concetto figlio dell'articolazione tra identità globali e locali, in cui si manifestano le necessità di mantenere un rapporto a distanza con il luogo d'origine e di preservare la significatività dei propri legami spirituali e culturali¹⁷.

Ad esempio, nel caso australiano, possiamo osservare come il concetto di diaspora sia assolutamente relazionale, nel momento in cui al mantenimento di queste relazioni a distanza deve corrispondere, dove possibile, un ritorno ai territori d'origine su base stagionale. Un ampio numero di comunità aborigene dislocate si sono raggruppate, dagli anni dell'assimilazione in poi, alle periferie o in specifici quartieri delle grandi *capital cities* spesso geograficamente orientati verso i territoriali tradizionali di appartenenza di quel gruppo, territori verso cui vengono compiuti viaggi onde raccogliere cibo o mettere in atto cerimonie tradizionali.

L'approccio che possiamo definire "diasporico" alla questione è, però, limitato alla comprensione dei meccanismi identitari che sorgono sulla scala dei processi di *relocation*, ma non analizzano sufficientemente i fattori economici, sociali e soprattutto politici che entrano in gioco nei fenomeni di rimozione forzata o meno. Si tratta di fattori che interessano tanto la contingenza di contesti coloniali in cui si realizzano i processi di spoliazione delle terre, quanto, più in generale, i fenomeni relativi ai processi di migrazione umana come i *push* e *pull factors*, la scarsità di risorse, i desideri consumistici, e il richiamo alla modernità. Questa comunanza di fattori testimonia, quindi, la

degenerazione postmoderna del colonialismo nelle forme universali di disuguaglianza classista dell'Occidente capitalista che rende gli indigeni delle *settler colonies* analoghi agli immigrati economici o ai richiedenti asilo di oggi nei paesi del primo mondo.

Diversi antropologi, tra cui Clifford e Sahlins, hanno finito con l'applicare il concetto di diaspora in maniera totalizzante, assumendo che la fonte primaria del sostentamento spirituale e culturale dei popoli indigeni risiedesse esclusivamente in non meglio specificate *non-urban homelands*, ovvero località rurali distanti dai contesti cittadini. Questa prospettiva tradisce però il sedimento dell'assunto coloniale secondo cui un contesto urbano di nuova formazione rappresenta un luogo in cui l'indigenità può solo perire sotto i colpi della modernità. Si tratta, inoltre, di una congettura fallace anche e soprattutto perché quelle stesse città che si vorrebbe realizzassero l'opposizione dialettica tra modernità coloniale e primitivismo indigeno sono state costruite su siti tradizionalmente appartenenti ad alcune tra le tante popolazioni native, che non hanno, quindi, nessuna lontana terra natia verso cui fare ritorno avendo sempre vissuto lì dove sorge la città. Quello che legittima questa idea di un radicamento "remoto" è il fatto che tutti quei fattori di cui sopra inneschino meccanismi di attrazione nei confronti di popolazioni native effettivamente originarie di altri luoghi, che tendono ad aggregarsi nelle periferie insieme con i nativi della zona e i protagonisti delle nuove ondate migratorie¹⁸.

In Australia, un'urbanizzazione massiccia si è verificata dai primi decenni del Novecento e tutti i fattori che inizialmente hanno determinato la conglomerazione delle popolazioni indigene in aree urbane dipendono dalla politica di assimilazione inaugurata negli anni Trenta. Piuttosto che risultare in una

perdita di identità, i processi di urbanizzazione indigena hanno riarticolato la cultura nativa e determinato una nuova etnogenesi dell'aboriginalità. Diversi sono stati i fattori demografici che hanno portato alla nascita di questi nuovi gruppi etnici auto-identificatisi in funzione della coscienza di essere il frutto di una percezione esterna dominante.

Chiaramente le prime migrazioni indigene verso le città sono partite da aree cosiddette remote (che ammontano circa all'80% del paese) in cui gli aborigeni vivevano prevalentemente nelle vicinanze di missioni o riserve governative. La naturale tendenza alla ricerca di adeguati servizi assistenziali e sociali, specialmente quelli abitativi, e la ricerca di un lavoro hanno inaugurato flussi di migrazioni a catena spesso su base parentale e familiare. I flussi migratori si sono principalmente concentrati verso il sud-est del paese, ovvero verso le zone in cui l'impatto della colonizzazione è stato più forte, e i censimenti degli anni Duemila hanno riportato tassi di urbanizzazione indigena ben oltre l'80% (quasi paritari a quelli non indigeni) nelle zone di Sydney e Melbourne, per poi andare a decrescere in Queensland e South Australia e diventare inconsistenti nell'Australia Occidentale e nel Territorio del Nord, zone in cui la popolazione aborigena è scarsamente urbanizzata per due motivi¹⁹. Il primo è l'ovvia mancanza di agglomerati metropolitani degni di nota a parte Perth e, in misura minore, Darwin. Il secondo è da riscontrare nel fatto che il nord e l'ovest siano le zone in cui si concentrano maggiormente le terre restituite agli originari custodi in seguito ai *land claims* dagli anni Sessanta in poi. Dall'inizio della politica di autodeterminazione, il *trend* ha cominciato, infatti, a mutare, man mano che la concessione di maggiori libertà nell'autogestione delle risorse ha alimentato quel fenomeno noto in Australia come *return to country* che può assumere il significato tanto di un ri-trasferimento permanente in aree semi-rurali quanto di un ritorno periodico-

stagionale. Dagli anni Settanta, la popolazione indigena urbana ha continuato a crescere ma senza l'apporto significativo dei processi migratori: balzi in avanti, dunque, sono stati fatti sui tassi di natalità di comunità già presenti in aree urbane in quanto precedentemente spostatevisi o in quanto tradizionalmente appartenenti alle terre su cui sorge la metropoli. Interessante è notare la rilevanza di diversi fattori di crescita che, dall'inizio del nuovo millennio, hanno confermato la tendenza: dal 2001 al 2006 l'incremento della popolazione nativa in aree metropolitane è stato dovuto per un 76% all'incremento naturale delle nascite, e solo per un 10% dalle migrazioni, con il restante 14% determinato da fattori non demografici.

La demografia riveste un'importanza fondamentale per comprendere come siano avvenuti il ripristino e la rivitalizzazione dell'aboriginalità in Australia. Consideriamo solo per un attimo che il grande trauma delle *stolen generations* ha privato migliaia di persone della possibilità di tracciare le proprie origini e il proprio patrimonio culturale. Dagli anni Novanta ad oggi, molte persone hanno avuto la possibilità di riconnettersi con la propria identità indigena ed è consuetudine, a differenza di quanto succede in Nord America, non intavolare un discorso di percentuali sanguigne per misurare la propria indigenità; ciò è dovuto in parte al fatto che i nessi genealogici siano stati offuscati dalle politiche assimilazioniste del secolo scorso e in parte alla volontà di non ragionare secondo quella stessa tassonomia evolucionista (*full blood, half cast, quadroon, etc.*) che avrebbe voluto estirpare i tratti genetici indigeni dalle successive generazioni.

L'edilizia pubblica a scopo residenziale ebbe un ruolo decisivo nell'attuazione delle politiche di assimilazione specialmente negli anni Cinquanta e Sessanta. In questo periodo, si cercò di distribuire i nuclei familiari aborigeni in maniera omogenea su

tutto il territorio dei maggiori centri onde favorire l'integrazione/assimilazione. Nonostante ciò non passo molto tempo prima che si delineasse il fatto che vere e proprie comunità indigene andavano formandosi nelle periferie e nelle aree a basso reddito. Determinante, in queste circostanze, è risultata la congregazione di abitanti per ragioni di omofilia, ovvero per il desiderio di vivere in prossimità dei propri simili che testimonia come le reti di parentela restino strette anche nella diaspora. Si è andato, quindi, progressivamente realizzando quel fenomeno che Greenop e Memmott definiscono "segregazione informale", cioè la tendenza alla concentrazione demografica in determinate aree sulla base di fattori economici e politiche abitative²⁰.

I risultati di questo processo di segregazione informale presentano un doppio segno positivo-negativo: da un lato esso può comportare un notevole grado di isolamento delle comunità rispetto al resto della società metropolitana, il che incorre nel rischio di una stigmatizzazione tanto dell'area abitata quanto degli abitanti stessi; dall'altro può essere in grado di "modernizzare" l'indigenità delle comunità tramite forme di aggregazione che mettano a punto strategie di resistenza e di produzione interculturale frutto della miscela di tradizione e cosmopolitismo. Parte di queste strategie sono alcune attività intraprese al fine di rimarcare i diritti fondiari tradizionali (tra cui la mappatura di luoghi sacri) e, dalla "sentenza Mabo" del 1992, il numero di episodi di negoziazione tra lo stato e le comunità aborigene in materia di gestione e amministrazione ambientale è incrementato.

Redfern: always was, always will be

Redfern è un sobborgo della città di Sydney, situato 3 chilometri ad ovest del Central Business District, e rappresenta un caso esemplificativo dei processi di produzione interculturale in aree metropolitane ad alta concentrazione indigena. Da decenni, Redfern è il simbolo della comunità aborigena del Nuovo Galles del Sud ed ha avuto un ruolo preponderante nell'affermazione dei movimenti pan-aborigeni di tutto il paese. Si tratta di una zona tradizionalmente svantaggiata da un punto di vista di politiche sociali, con alti tassi di disoccupazione, criminalità, abuso di sostanze e fenomeni legati alla disgregazione di nuclei familiari.

Redfern è diventato col tempo uno dei centri propulsori dello sviluppo di una credibile contro-narrazione dell'aboriginalità che fosse in grado di sfidare dialetticamente la mitologia celebrativa del pionierismo dell'Australia bianca, facendo luce sul genocidio e sulle pratiche di espropriazione territoriale e culturale alla base della nascita della colonia australiana. Nel 2004, Linda Burney, donna di origine Wiradjuri e prima parlamentare aborigena di sesso femminile ad essere eletta nel Parlamento australiano (luglio 2016), ha definito Redfern "la vera culla dell'autodeterminazione"²¹. La storia aborigena di questa zona di Sydney nasce dai processi di migrazione a catena che hanno interessato migliaia di aborigeni in fuga dal razzismo e dall'intolleranza degli avamposti rurali²². L'immediata periferia della città cominciò così a popolarsi sempre di più di comunità indigene, fenomeno che l'amministrazione federale, prima degli anni Sessanta, interpretò come volontà diretta di assimilazione con la cultura occidentale e rescissione dei legami con il patrimonio aborigeno. Gli ingenti flussi migratori determinarono molto presto un sovraffollamento di strutture abitative già di per sé malmesse, a causa della reticenza dei proprietari ad

accettare affittuari aborigeni in strutture che offrissero standard almeno mediamente accettabili. Il primo tessuto sociale di Redfern, nei decenni successivi al dopoguerra e prima della fine della *White Australia policy*, era costituito da un *mélange* proletario di aborigeni e membri delle comunità bianche più svantaggiate, prevalentemente irlandesi di estrazione cattolica. A questo periodo risalgono i primi episodi legati a prostituzione, violenza e abuso di alcol che diedero a Redfern la reputazione di zona malfamata e agli aborigeni che vi risiedevano quella di soggetti deboli vittime della modernità.

Il giro di boa nella storia immobiliare e abitativa di Redfern si ebbe nel 1974, quando alcuni attivisti della zona sottoposero una petizione al governo Whitlam per chiedere l'istituzione di un'area dedicata alla ricollocazione abitativa di famiglie aborigene. L'esito positivo della richiesta portò alla nascita di quell'area nel cuore di Redfern conosciuta come The Block, posta sotto il controllo della Aboriginal Housing Company (AHC). L'imperante clima contro-culturale dell'epoca influenzò i piani di sviluppo dell'area che prevedevano un'autogestione all'insegna di una forma di democrazia partecipativa che sapesse ispirare un tipo di coabitazione comunitaria in cui i le recinzioni venissero abbattute e i giardini privati diventassero ampie aree verdi condivise. Dagli anni Ottanta, l'utopia coltivata in questa zona di Sydney cominciò a sgretolarsi, con l'AHC che dovette affrontare pesanti accuse di corruzione e l'intero sobborgo che andava sempre più trasformandosi in una grande piazza di spaccio. Il degrado e l'instabilità esplosero violentemente nel 2004. Il 14 febbraio il diciassettenne aborigeno T.J. Hickey morì in seguito alle ferite riportate da un inseguimento della polizia per ragioni poco chiare. La sera del 15 febbraio un'effettiva guerriglia urbana proruppe attorno a The Block, in cui molotov ed altri oggetti contundenti di fortuna furono scagliati contro le forze

dell'ordine per tutta la notte. Questi incidenti rappresentarono la vera e propria materializzazione dei timori della classe media bianca di Sydney che un'area intestina alla città stesse assumendo sempre di più i caratteri di un violento ghetto aborigeno ad alto rischio disordini.

Le aspre critiche rivolte all'AHC negli ultimi due anni riguardano i piani per la riqualificazione del quartiere. Sydney è una città che, dalle Olimpiadi in poi, ha subito una massiccia opera di gentrificazione, i cui piani di rinnovamento hanno ampiamente danneggiato le classi popolari, con tagli netti alle *housing commissions* (i blocchi di case popolari) e l'innalzamento di affitti e prezzi degli immobili. Redfern è un'area che a lungo ha resistito a questo processo di gentrificazione: nel 2004 venne istituito l'ente amministrativo Redfern-Waterloo Authority, i cui obiettivi di riqualificazione urbana hanno fallito portando allo scioglimento dell'ente nel 2010. Il compito di portare a termine la riconversione urbana di Redfern è, quindi, passato all'AHC, la quale ha lanciato il cosiddetto *Pemulwuy project*, un piano da 7 milioni AUD che prevede la realizzazione di spazi commerciali, una galleria, una palestra, un asilo, alloggi per oltre 150 studenti internazionali, e unità abitative fatte di case a schiera per famiglie indigene²³. Mancati accordi sui piani di costruzione, sui fondi e sul numero di unità da destinare alle famiglie hanno innescato il contenzioso tra l'AHC (nella figura del suo CEO Mick Mundine) e i residenti di The Block, supportati dall'opinione di alcuni importanti figure legate all'attivismo indigeno come Gary Foley. In segno di protesta, il 26 maggio 2014 è stata istituita la Redfern Aboriginal Tent Embassy, (sul modello della sua più celebre analoga di Canberra) per impedire al progetto di andare avanti e fermare quella gentrificazione che, secondo Jenny Munro, una delle attiviste fondatrici dell'ambasciata, altro non è che "la cifra dell'uomo bian-

co per la pulizia sociale, proprio come la dispersione fu la cifra per il massacro"²⁴.

Culturalmente parlando, Redfern rappresenta un ottimo esempio di come l'aboriginalità si sia affrancata da una dimensione primordiale per abbracciare un sincretismo interculturale che si spinga oltre la mercificazione dell'immaginario turistico fatta di gadget che ripropongono un'idea antiquata e stereotipata dell'Australia indigena. In questo tipo di contesto metropolitano, l'aboriginalità si è incontrata con la cultura di strada, commistione di cui si è fatta interprete la gioventù aborigena, in reazione tanto alle imposizioni delle autorità dello stato bianco quanto a quelle degli anziani delle comunità. Per molti ragazzi svantaggiati i cui legami con la propria cultura d'origine erano stati recisi dal ricollocamento in una zona che dista appena 3 chilometri dal centro finanziario di una delle più benestanti città del mondo, le prospettive di interculturalità e di riammodernamento del patrimonio tradizionale hanno determinato una solidificazione della propria identità. Il dilagare di fenomeni legati alle gang di strada, specie durante il boom dello spaccio durante gli anni Ottanta e Novanta, rappresenta una degenerazione sociale del fenomeno ma da un punto di vista contro-culturale è risultato nel sorgere di realtà sempre più legate alle sottoculture di costume affermatesi nel resto del mondo, specie a quella hip hop di origine statunitense. Molti giovani aborigeni hanno accolto lo stile declamatorio della sottocultura hip hop riscontrando, quindi, analogie tra il proprio contesto sociale (degrado urbano, difficoltà familiari, odio verso la polizia) e quello di alcune metropoli americane.

In un tessuto metropolitano come quello di Redfern, alcune manifestazioni della cultura hip hop come il graffitismo e la street art hanno a lungo contribuito a ridefinire e rinnovare la costruzione del concetto di spazio urbano, che rappresenta un

notevole esercizio di attestazione di un'indigenità modernizzata al passo con la contemporaneità²⁵. Succede, dunque, che la semiologia dello spazio urbano vada a costituire una fruttuosa narrazione dell'articolazione tra strade, isolati e sobborghi degradati che vengono semantizzati in maniera del tutto innovativa tramutandosi in fonti di identificazione, ispirazione creativa ed espressività contro-culturale. La gioventù aborigena trae, dunque, spunti di articolazione interculturale da fenomeni di socialità alternativa che, pur rispondendo a dinamiche sociali ed economiche opprimenti e coercitive, stimolano e alimentano forme di aggregazionismo culturale del sottoproletariato urbano. Il fine ultimo è quello di mettere a punto strategie di resistenza nei confronti di una gentrificazione che non riguarda solo la materialità del settore immobiliare ma anche e soprattutto la cultura e l'identità di interi popoli. I giovani aborigeni di Redfern hanno maturato sentimenti sempre più forti di iconoclastia nei confronti non solo della simbologia e della retorica dell'Australia bianca, ma anche nei riguardi dell'iconografia aborigena tradizionale, declinata in maniera "tokenistica" dalla mercificazione a cui la cultura materiale indigena è stata sottoposta dallo stato.

Note

¹ Francesca Merlan, "Indigeneity: Global and Local", *Current Anthropology*, 50, 3 (2009): 317, consultato il 24 settembre 2015, <http://www.jstor.org/stable/10.1086/597667>.

² Evelyn Peters e Chris Andersen (a cura di), *Indigenous in the City: Contemporary Identities and Cultural Innovation* (Vancouver, Toronto: UBC Press, 2013), 6.

³ Adriano Favole, *Oceania: isole di creatività culturale* (Roma, Bari: GLF editori Laterza, 2010), 22.

⁴ James Clifford, *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century* (Cambridge; London: Harvard University Press, 2013), 54-57.

⁵ Merlan, "Indigeneity", 305.

⁶ Clifford, *Returns*, 65.

⁷ Merlan, "Indigeneity", 304-206.

⁸ Jonathan Friedman, "Indigeneity: Anthropological notes on a historical variable" in Henry Minde (a cura di), *Indigenous peoples: The challenge of indigeneity, self-determination and knowledge* (Delft: Eburon, 2007), 39.

⁹ *Ibid.*, 43-44.

¹⁰ Jace Weaver, "Indigenouness and Indigeneity" in Henry Schwarz e Sangeeta Ray (a cura di), *A Companion to Postcolonial Studies* (Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing Ltd, 2000), 225-226.

¹¹ Jodi A. Byrd e Michael Rothberg "Between subalternity and indigeneity" *Interventions*, 13: 1, 4 (2011), consultato il 29 dicembre 2016, 10.1080/1369801X.2011.545574.

¹² Weaver, "Indigenouness and Indigeneity", 221-223.

¹³ Merlan, "Indigeneity", 306.

¹⁴ *Ibid.*, 316.

¹⁵ Clifford, *Returns*, 63-64.

¹⁶ Frantz Fanon, *I dannati della terra* (Torino: Einaudi, 2007), 6.

¹⁷ Clifford, *Returns*, 74-83.

¹⁸ Peters e Andersen, *Indigenous in the City*, 7-9.

¹⁹ John Taylor, "Indigenous Urbanization in Australia: Patterns and Processes of Ethnogenesis" in E. Peters e C. Andersen (a cura di), *Indigenous in the City: Contemporary Identities and Cultural Innovation* (Vancouver, Toronto: UBC Press, 2013), 183-197.

²⁰ Kelly Greenop e Paul Memmott, "Aboriginal Identity and Place in the Intercultural Settings of Metropolitan Australia" in E. Peters e C. Andersen (a cura di), *Indigenous in the City: Contemporary Identities*

and *Cultural Innovation* (Vancouver, Toronto: UBC Press, 2013), 204-212.

²¹ Taylor, "Indigenous Urbanization in Australia", 198.

²² George Morgan, "Urban renewal and the creative underclass: Aboriginal youth subcultures in Sydney's Redfern Waterloo" *Journal of Urban Affairs*, 34(2) (2012): 209-211.

²³ Jed Smith, "Redfern's Tent Embassy Is Ready to Fight for the Block" *Vice*, 27 Febbraio, 2015, consultato il 30 Dicembre, 2016, https://www.vice.com/en_us/article/redferns-tent-embassy-is-ready-to-fight-for-the-block.

²⁴ Paul Gregoire, "A Look Back at the Australian Aboriginal Rights Movements of 2014" *Vice*, 30 Dicembre, 2014, consultato il 30 Dicembre 2016, https://www.vice.com/en_us/article/the-year-in-australian-aboriginal-rights-movements.

²⁵ Morgan, "Urban renewal and the creative underclass", 213-220.

L'aboriginalità nel sistema dell'arte

Primitivismo, modernismo, postmodernismo

Le vicende che riguardano gli sviluppi delle arti visive – e in generale tutti i fenomeni culturali aborigeni – seguono di pari passo le cronache della storia politica australiana delineata nei due capitoli precedenti. Riconoscere la natura sostanzialmente politica dell'arte aborigena riveste una forte centralità nell'analisi dei fenomeni culturali tanto a livello contenutistico, ad esempio nel veicolare messaggi di riscatto sociale, quanto a livello puramente materiale, nell'analisi di come, quando e perché l'arte si è fatta industria e ha cominciato a circolare guadagnandosi un valore d'acquisto. Nell'investigare i mutamenti fenomenologici dell'arte aborigena nella sua complessità è doveroso circoscrivere un arco temporale che, in particolare dal secondo dopoguerra ad oggi, ha visto tanto la critica di settore quanto gli operatori del mondo dell'arte definirne i confini.

Intorno alla metà degli anni Novanta, l'accademica Susan McCulloch ha cominciato a parlare dell'arte aborigena come della più vasta e prospera industria legata alle arti visive¹. Il mondo dell'arte si era accorto di questo incredibilmente fecondo fenomeno da quindici anni scarsi, ma la storia delle lotte per la sua affermazione ci riconduce ad intersezioni culturali ben precedenti. Le vicende del dibattito critico relativo all'arte aborigena si sono polarizzate attorno a tre momenti ben distinti, ciascuno coincidente con altrettante correnti culturali: primitivismo, modernismo e postmodernismo.

Nel primo capitolo si è brevemente tracciato un quadro dei processi che hanno determinato il sorgere di un approccio etnocentrico da parte dell'Occidente in materia di arte e cultura materiale aborigena. La trappola etnocida del presente etnografico ha costituito i paradigmi culturali del colonialismo nel tentativo di costringere l'aboriginalità ad un'immobilizzazione forzata. Un breve appunto di James Clifford sussume i tre momenti critici precedentemente delineati nel quadro più ampio della *forma mentis* della società dominante²:

Non molto tempo fa, si credeva universalmente che i diversi popoli che oggi chiamiamo indigeni non avessero futuro. Erano popoli senza storia, destinati a scomparire. La storia progressiva era destino: i fin troppo efficienti, distruttivi e ricostruttivi meccanismi del commercio, dell'impero, delle missioni, del contagio, della scolarizzazione, del capitalismo, dell'americanizzazione, e oggi della globalizzazione avrebbero portato a termine il lavoro. Così doveva andare. Ma una realtà contraddittoria, il fatto che i popoli tribali su piccola scala hanno eccone un futuro, è stata la sorpresa del tardo XX secolo, una fonte di illuminismo antropologico.

In un contesto in cui l'Occidente si trovava ad autodefinirsi in quanto garante ed esportatore di modernità industriale e civilizzazione, le culture contadine e indigene non potevano che essere viste attraverso la lente del primitivismo, ovvero in quanto anacronistiche reliquie di un passato cronico ed eternato. Tutto ciò trovò il suo naturale riscontro in ambito culturale tramite il posizionamento delle forme artistiche dell'indigenità all'interno di una nicchia cronologicamente circoscritta solo in funzione del momento in cui l'Occidente se ne è interessato. Onde illustrare meglio il concetto, il primitivismo nella storia dell'arte nasce come forma di interesse e fascinazione per l'alterità, e se ne può tracciare la parabola a cavallo del XIX e del XX secolo, ovvero dai primi afflati orientalisti del romanti-

smo francese (si pensi a *Le donne di Algeri* di Delacroix del 1834) fino ad arrivare agli interessi delle avanguardie storiche per le maschere tribali (Cubismo e Dada su tutti), passando per il *japonisme* tardo ottocentesco (accolto da impressionisti e post-impressionisti europei). Nonostante il senso di profondo interesse degli artisti nei confronti dell'arte cosiddetta tribale, l'universo accademico europeo non riconobbe né ricercò un vicendevole scambio tra queste diverse forme di alterità, rendendo il primitivismo una tendenza tanto manichea quanto la sovrastruttura coloniale stessa. Il saccheggio culturale consumatosi tra gli ultimi decenni del XIX secolo e i primi del successivo imposero, quindi, l'egemonia dell'avanguardia europea sull'arte dei popoli colonizzati, a cui non veniva riconosciuta alcuna prospettiva di progressione fenomenologica.

In Australia, la storiografia dell'arte identifica negli anni Ottanta del XX secolo il punto di svolta, il momento in cui l'arte aborigena vive il suo più grande boom in termini quantitativi di produzione e valutazioni di mercato³. Prima di questa svolta, la critica modernista euro-americana aveva di certo investigato i fenomeni relativi alla sfera dell'artisticità aborigena, ma lo aveva fatto ammirandone ed evidenziandone la supposta rozzezza, quella semplicità primordiale capace di resistere alle forze aggreganti e omogeneizzanti del "progresso" delle società civili del primo mondo. Questa visione romantica e idealizzata era tanto miope quanto sbilenca nel suo riproporre l'illusione di forme culturali rigidamente manichee. Sin dal primo contatto, infatti, l'aboriginalità ha messo a punto, come precedentemente sottolineato, strategie di sopravvivenza assolutamente interculturali.

La prima ondata di arte aborigena australiana investigata secondo i termini del primitivismo coincide con quel momento in cui il dibattito critico stava facendo i conti con l'antinomia belle arti-etnografia. Le forme artistiche pre-contatto maggior-

mente sviluppate in Australia riguardavano pitture rupestri, pitture su corpo e su sabbia. Già a partire dal fenomeno delle pitture su corteccia del *top end* dell'Australia (*bark paintings*) si comincia a parlare di pratiche interculturali, a causa del fatto che i tradizionali motivi delle pitture rupestri cominciarono ad essere trasposti su superfici fisicamente trasportabili e, dunque, commercializzabili. Il centro propulsore di questa rinnovata pratica artistica fu la Terra di Arnhem, nel cui versante occidentale si sviluppò uno stile detto "a raggi X" in cui un soggetto centrale è generalmente dipinto su uno sfondo neutro con dovizia di particolari per quanto riguarda gli organi interni, mentre sul versante orientale si diffuse il tratteggio (*crosshatching* in inglese o *rarrk* in lingua Kunwinjku), in cui un fitto intrecciarsi di linee forma il reticolato rappresentante il soggetto dell'opera⁴. Esemplificativi di questi due orientamenti sono Yawkyawk (1985) [fig.2] dell'artista John Mawurndjul della comunità di Maningrida nella Terra di Arnhem occidentale, e Djert (1958) [fig.3] dell'artista Narritjin Maymuru della comunità di Yirrkala nella Terra di Arnhem orientale.

Il paternalismo etnocentrico della prospettiva primitivista finì inevitabilmente col coincidere con quel primo riconoscimento dell'arte aborigena ad esclusivo appannaggio degli antropologi. Nel primo capitolo è già stato discusso di come l'antropologia sia stata la prima tra le discipline accademiche ad investigare la produzione culturale/creativa dei popoli aborigeni australiani, in un periodo in cui l'apertura delle porte delle belle arti era quanto mai fantascientifica. Due mostre dallo stesso titolo, *Australian Aboriginal Art*, segnano rispettivamente il trionfo e la fine di questa tendenza eurocentrica del dibattito critico, la quale abbracciò praticamente le prime sei decadi del XX secolo: la prima si tenne a Melbourne nel 1929 ed includeva le cortecce raccolte dal biologo Walter Baldwin

Spencer nel Kakadu National Park (Territorio del Nord), le quali furono recepite in base alle supposte analogie stilistiche con l'avanguardia cubista; la seconda (già menzionata nel primo capitolo) andò in scena all'Art Gallery of New South Wales di Sydney nel 1960 sotto la curatela di Tony Tuckson, il quale minimizzò etichette e pannelli esplicativi apposti alle opere provenienti dalla Terra di Arnhem, rimarcando la volontà di liberare l'arte aborigena dalle briglie dell'etnografia proiettandola verso il modernismo delle belle arti. Questi erano gli anni della fortuna critica di un grande paradosso assimilazionista della storia dell'arte australiana, rappresentato dalla cosiddetta Scuola di Hermannsburg – una missione cristiana nei pressi delle MacDonnell Ranges, nel centro dell'Australia – e in particolare dal suo interprete più celebre: Albert Namatjira. Sorto negli anni Trenta, quello di Hermannsburg fu l'unico fenomeno artistico aborigeno di quegli anni a guadagnarsi lo status di arte modernista o contemporanea. Questo accadde perché i pittori della missione – quasi tutti aborigeni di origine Arrernte – erano dei paesaggisti che dipingevano acquerelli degli sterminati e intensi panorami dell'*outback* in pieno stile pittorico occidentale. La popolarità di Albert Namatjira e degli acquerellisti di Hermannsburg presso la comunità bianca si dovette sostanzialmente al fatto che essi fossero capaci di realizzare una congiuntura prima di allora impensabile per l'assetto mentale coloniale, ovvero un ponte tra l'aboriginalità e la modernità intesa in senso eurocentrico. Il caso di Hermannsburg conferma, quindi, che, in pieno clima assimilazionista, l'unica prospettiva di modernità per l'arte prodotta da aborigeni fosse l'adattamento ai canoni estetici occidentali; tendenza che non fu, però, apprezzata in maniera uniforme nel mondo accademico, e che portò Claude Lévi-Strauss a definire le opere di Namatjira "dei monotoni e artificiosi acquerelli che ci si aspetterebbe da una vecchia signora"⁵.

Il discorso da portare avanti in sede di analisi del dibattito attorno ai fenomeni che compongono il vasto universo dell'arte aborigena affronta in maniera periferica questioni estetiche e contenutistiche, soffermandosi sostanzialmente sugli atteggiamenti che hanno determinato la fortuna critica di determinate espressioni artistiche all'interno del circuito ben definito del sistema dell'arte. Dagli anni Sessanta in poi, la ricezione dell'arte aborigena abbandona definitivamente le costrizioni della formula *art-as-ethnography* per entrare nell'universo delle belle arti; si comincia, dunque, a ragionare sull'effettivo peso di estetica e antropologia in quanto strumenti ermeneutici, ma il tramonto dell'etnografia non si traduce in una presa di distanza dai paradigmi dell'arte euro-americana. In pratica, per un altro ventennio almeno, l'universalismo dei canoni estetici occidentali rimase intatto nonostante la produzione estetica aborigena fosse entrata nelle gallerie d'arte.

Il cambiamento radicale nella percezione dell'arte indigena australiana in questi anni non riguarda, però, tanto una questione stilistica quanto un dibattito incentrato su politica e identità nazionale.

Come si evince dalle questioni trattate nei precedenti due capitoli, gli anni Sessanta e Settanta segnano un profondo cambiamento nelle relazioni tra lo stato e l'universo aborigeno, e anche nell'arte il peso politico del governo si fa determinante. I fattori puramente politici che determinano il successo della creatività indigena in questo periodo sono principalmente due: innanzitutto le vicissitudini legate alle lotte per l'autodeterminazione e il riconoscimento dei diritti fondiari da parte aborigena, e in secondo luogo, da parte dello stato, il sorgere di un nazionalismo postbellico che ricercasse l'australianità nel patrimonio locale. Queste due tendenze furono catalizzate da due eventi capovolgenti della storia australiana, entrambi ve-

rificatisi nel 1972: la nascita del movimento del *dot-painting* tramite la cooperativa Papunya Tula e l'insediamento dell'esecutivo Whitlam, il cui progressismo risultò non solo nell'auto-determinazione politica e sociale ma anche nello stanziamento di fondi per l'industria culturale indigena. Fred Myers si riferisce a questo fenomeno coniando il termine "*whitlamism*", e sostenendo che le ri-determinazioni del gusto estetico siano state sostenute da quella che Pierre Bourdieu definisce "la parte dominata del gruppo dominante", ovvero una parte più progressista dell'opinione pubblica laburista che svolge, in questo caso, un'azione di mediazione tra la classe anglo-celtica dominante di ispirazione liberal-conservatrice e gli strati sociali più bassi composti dalla classe operaia e dalle nuove ondate migratorie⁶.

Il governo Whitlam mise in atto un'azione di diffusione massiccia dell'arte aborigena promuovendola in quanto tratto culturale distintivo di un'identità australiana ormai distante dal passato coloniale britannico e sempre più rivolta all'aboriginalità e ai partenariati commerciali asiatici. Gli anni Settanta videro la nascita di numerosi organi di diffusione e promozione dell'arte aborigena prodotta principalmente nelle comunità del Territorio del Nord e successivamente nel resto del paese. Al 1973 risale la fondazione dell'Aboriginal Arts Board (AAB), il quale era interamente formato da personalità aborigene e si occupò inizialmente della produzione artistica dei centri remoti tramite la figura degli *art advisors*, coordinatori che supervisionavano la promozione e la circolazione delle opere prodotte dai membri delle comunità⁷. In conseguenza di ciò, nelle comunità rurali cominciarono a nascere i primi Aboriginal Arts and Crafts Centres, ovvero centri gestiti da cooperative di artisti delle singole comunità in cui si svolgono attività di promozione della produzione artistica (fornitura di spazi e materiali, incentivi finanziari) e della conseguente commercializzazione⁸.

In questi anni il centro propulsore della produzione si era spostato dal *top end* al centro dell'Australia, e in particolare la regione del Deserto Occidentale. Una delle prime significative azioni di marketing che riguardarono opere di questa regione vide l'Art Gallery of South Australia di Adelaide acquistare, nel 1978, 20 dipinti dall'AAB; l'artefice della vendita fu Robert Edwards, una delle personalità di spicco del *board*, che promosse, dal 1973 al 1980, quella che egli definì la "preservazione di un'arte vivente"⁹. Nel 1976, l'Aboriginal Arts Board promosse la fondazione di un organismo ad esso interno, l'Aboriginal Artist's Agency (AAA), che aveva il compito di supervisionare questioni relative ad diritto d'autore, di occuparsi della promozione dell'arte aborigena nel resto dell'Australia (specie nelle città) e del coordinamento di importanti eventi e rassegne di arte contemporanea in Australia, come ad esempio la Biennale di Sydney del 1979, la prima ad includere opere di artisti aborigeni.

Cominciò a risultare chiaro come l'arte aborigena contemporanea fosse, quindi, il risultato di una commistione tra creatività culturale aborigena e progettualità governativa.

Gli anni Ottanta segnarono la definitiva riscossa del movimento artistico di Papunya presso critica e accademia, e la figura manageriale di Andrew Crocker, *advisor* dell'AAB in quegli anni, risultò centrale in questo processo. In un suo resoconto del 1981, Crocker scrisse che "mentre alcuni collezionisti hanno un interesse speciale nella dimensione etnografica del lavoro, il principale fattore di vendita resta l'impatto visivo, la dimensione estetica"¹⁰. Questo non significava, per Crocker, dover ignorare completamente il contesto sociale e politico in cui le opere degli artisti di Papunya erano prodotte; nonostante il principale fattore di vendita fosse quello estetico, un sedimento di conoscenza antropologica del Deserto Occidentale era

fondamentale per non incappare nella trappola del *looking rather than knowing* (guardare piuttosto che conoscere).

Nel 1980 l'Art Gallery of South Australia fu il primo museo statale ad acquistare opere provenienti dalla comunità di Papunya, e in quello stesso periodo, Crocker fu l'artefice delle prime vendite a collezionisti privati. Due anni dopo, nel 1983, Clifford Possum Tjapaltjarri – probabilmente l'esponente più celebre del movimento di Papunya – vinse l'Alice Prize, diventando il primo artista aborigeno ad aggiudicarsi un premio d'arte contemporanea.

Questa serie di eventi furono causa e conseguenza del clima di profondo cambiamento nella ricezione critica dell'arte aborigena in quegli anni, nonostante schemi e paradigmi eurocentrici nell'interpretazione dell'arte indigena facessero a tramontare. Papunya, e il *dot-painting* in generale, divennero così l'oggetto di uno dei più grandi fraintendimenti critici riguardanti l'arte australiana cosiddetta remota. I *dot-paintings* cominciarono ad essere percepiti attraverso la lente dell'astrattismo, in quanto formalmente analoghi all'anti-figurativismo di alcuni movimenti artistici americani sorti dopo la guerra: il critico d'arte Nicholas Baume riportò, in un suo scritto del 1989, il paragone tra il puntinismo di Papunya e quello di Roy Lichtenstein, ma il metro di paragone più fecondo nell'interpretazione degli acrilici del Deserto Occidentale restava quello che riconduceva al minimalismo e, soprattutto, all'espressionismo astratto¹¹. Forme, pattern, geometrie apparentemente anti-figurative, giustificarono e corroborarono la tendenza della critica occidentale ad apprezzare l'arte di Papunya come fenomeno modernista unicamente in quanto visualmente analogo all'arte con cui gli Stati Uniti stavano culturalmente conquistando il mondo. Ulteriore punto a favore di questa tesi interpretativa fu il fatto che nella fisicità dionisiaca e impetuosa del *dripping* di Jackson Pollock echeggiasse la

ritualità dei dipinti su sabbia del Deserto Occidentale, diretti antesignani delle opere di Papunya. In realtà, da un punto di vista contenutistico, l'arte di Papunya ha ben poco di astratto: i suoi soggetti provengono direttamente dalle storie di creazione del Dreaming, e i codici della sua iconografia hanno una corrispondenza diretta con la contingenza fisica del Deserto Occidentale e soprattutto con la precettistica dei clan che abitano quella parte dell'*outback*. Molti critici esimi si pronunciarono a sfavore di questo generale equivoco in cui l'arte aborigena del Deserto Occidentale era incappata: Howard Morphy sottolineò i limiti di una certa critica suggerendo la necessità della conoscenza almeno basilare del sistema segnico dei popoli del Deserto Occidentale e lamentando la difficoltà dello spettatore occidentale medio ad abbandonare i parametri della propria cultura visuale¹²:

Gli spettatori occidentali visitano le gallerie d'arte già carichi di informazioni e di esperienze che possono essere applicate ad opere dell'arte europea già familiari. Queste informazioni sono state acquisite osservando le opere in contesti del tutto differenti: non solo nelle pareti delle gallerie, ma anche in pubblicazioni e film, così come in riproduzioni, e così via. Si tratta di presunzione da parte di una fascia di teoria dell'arte occidentale particolarmente limitata e del costume secondo cui l'apprezzamento e la produzione dell'arte non ha nulla a che fare con la conoscenza della particolare storia di quell'arte stessa.

Nonostante ciò, essendo entrata nel circuito del sistema delle belle arti, la creatività aborigena era diventata parte di un discorso più ampio, e se in precedenza essa si era vista negare la contemporaneità in quanto materiale di interesse puramente etnografico, ora si trovava a soffrire i limiti di un'interpretazione unicamente formale. Il lato positivo di questa linea interpretativa sostanzialmente miope stava nella sua capacità di

convogliare e incarnare un radicale mutamento della coscienza nazionale australiana: durante l'Australia Day del 1984, James Mollison – che nel 1974, da direttore della National Gallery of Australia, aveva acquistato le prime opere dell'espressionismo astratto ad essere arrivate in Australia – annunciò in maniera del tutto provocatoria che il fenomeno Papunya rappresentasse il più raffinato risultato mai raggiunto dall'Australia in materia di arte astratta, rompendo con la linea di continuità che aveva visto, fino a poco prima, il sentimento identitario australiano incarnarsi culturalmente nel paesaggio degli artisti bianchi¹³.

Il movimento di Papunya è inaugurato nel 1971, l'anno successivo nasce la cooperativa; la critica nazionale e l'accademia impiegheranno circa dieci anni per riconoscere a pieno la portata rivoluzionaria dello stile del Deserto Occidentale, che finirà poi per essere assunto a simbolo della nuova iconografia nazionale australiana. Ma tra gli anni Ottanta e Novanta, il clima politico e culturale del mondo intero si trovava ad affrontare nuovi radicali cambiamenti: l'emergere di una dialettica che al locale affiancava il globale e un internazionalismo che promuovesse traffici e contatti tra universi geopolitici diversi furono fattori dalla risonanza culturale notevole. In Australia, come già ribadito, lo iato tra locale e globale si andava realizzando tramite, rispettivamente, i risultati delle lotte indigene per i diritti fondiari e il riconoscimento della centralità commerciale australiana nella macroregione sud-est asiatico/Pacifico. Da un punto di vista culturale, gli strumenti tutto sommato ancora eurocentrici della critica d'arte internazionale cominciarono ad apparire sempre più obsoleti, e il concetto stesso di modernismo era prossimo al tramonto. Il termine postmodernismo si afferma nel momento in cui la griglia dei paradigmi occidentali nell'interpretazione dell'arte prodotta

da forme di “alterità” viene finalmente a cadere. Oltre agli strumenti ermeneutici che si erano affermati tra gli anni Sessanta e Settanta quali le teorie marxiste e femministe, la psicanalisi, lo strutturalismo, in questo periodo si comincia a parlare anche nell'arte di post-colonialismo e di decolonizzazione. Nel contesto di anni che hanno visto le nuove ondate migratorie provenienti da Medio Oriente (Libano su tutti) e Asia orientale (Cina, Corea, Vietnam) costruire nuove realtà sociali, la natura cosmopolita della società australiana contemporanea comincia a palesarsi.

Il fenomeno globale del postmodernismo si attesta, così, in quanto cifra culturale di questo nuovo amalgama etnico. Personalità di spicco della cultura aborigena cominciarono ad entrare nel dibattito critico, man mano che il sistema dell'arte in Australia andava sempre più indigenizzandosi. Critici e curatori aborigeni promossero il loro punto di vista sui fenomeni artistici a loro contemporanei nella prospettiva di favorire una decolonizzazione dell'immaginario e un maggiore senso di autenticità. Soprattutto negli anni Novanta, curatori e accademici quali Djon Mundine, Hetti Perkins, Marcia Langton ed artisti del calibro di Brenda L. Croft, Gordon Bennett, Tracey Moffatt apportarono un contributo sostanziale al dibattito critico postmoderno e internazionalista sull'arte aborigena¹⁴. A questi protagonisti si deve non solo l'autenticità di una voce sui contenuti politici e sull'identità dell'arte aborigena, ma soprattutto la capacità di cominciare a riflettere oltre l'etichetta della categoria “aborigeno”. Spostandosi in un contesto di produzione urbano e quindi cosmopolita, ci si cominciò ad interrogare sul significato e sui limiti delle categorie intersoggettive di artisticità e aboriginalità, man mano che l'arte aborigena diventava sempre più l'arte *mainstream* prodotta in Australia.

Il mercato: una cosa da bianchi?

"Perché dipingi questa storia?"

"Se non dipingo questa storia, qualche bianco potrebbe venire e rubare il mio paese"¹⁵

La risposta che un pittore di Papunya diede a questa domanda di Andrew Crocker è, secondo Fred Myers, esemplificativa della profonda divergenza tra il contesto di produzione dell'arte aborigena e quello della sua destinazione ed esibizione. Esaminare gli aspetti del mercato dell'arte aborigena consente di rintracciare ulteriori motivi di interculturalità nella fitta rete di relazioni tra produttori, commercianti, collezionisti, curatori e fruitori. Un tasto molto battuto dai protagonisti di questa scena è, però, quello di questa forte disparità che rende l'arte aborigena, da un punto di vista commerciale, "una cosa da bianchi". La storia di questa espressione è molto nota nell'ambiente critico australiano: il dipinto *Scientia E Metaphysica (Bell's Theorem)* (2002) [fig.4] di Richard Bell vince, nel 2003, la ventesima edizione del National Aboriginal and Torres Strait Islander Arts Award. Al centro dell'opera campeggia provocatoriamente la frase "*Aboriginal art: it's a white thing*".

In questo suo lavoro, Bell lamenta il fatto che il mercato dell'arte aborigena sia sostanzialmente fatto per la maggior parte di intermediari non indigeni: ci si riferisce tanto a collezionisti, curatori, *art dealers* nel marketing e nella circolazione delle opere quanto a critici, accademici, antropologi nella definizione del loro valore di scambio¹⁶. Per Bell, questa frattura tra produzione e distribuzione è anche alla base del fatto che in molti si approfittino del sistema curandosi più dei propri interessi personali che non di quelli degli artisti. Anche questo sfruttamento del mercato viene, dunque, percepito come forma di appro-

priazione e di soggiogamento coloniale.

Nell'evoluzione contemporanea dell'arte aborigena, le sue prospettive di commercializzazione hanno un ruolo molto più prominente di quanto non appaia, a causa del fatto che due grandi rivoluzioni artistiche del Novecento australiano, le pitture su corteccia e gli acrilici del deserto, abbiano trasferito su forma fisica e trasportabile gli stessi motivi dell'arte pre-contatto fatta di forme effimere ed esauribili nel tempo. Il critico d'arte newyorkese Paul Taylor ha parlato di questa conversione del patrimonio in merce come di una "spinosa storia di convergenza culturale"¹⁷, sottolineando come il sorgere di relazioni interculturali post-contatto abbia determinato un effettivo piegamento della tradizione agli imperativi commerciali.

Uno dei punti chiave nel dibattito intorno al mercato dell'arte aborigena – ancor più delle strategie di marketing – è, dunque, quello relativo alla mercificazione di opere che in un ampio numero di casi presentano – a livello contenutistico – sistemi di significazione chiusi e rigidamente appannaggio di un clan e delle sue gerarchie interne. Commercializzare e mercificare queste opere – specie quelle provenienti dal *top end* e dall'*outback* – rappresenta un argomento sensibile nel momento in cui esse circolano liberamente in base ai meccanismi del libero mercato, ma contengono una gamma di informazioni legate ad un sapere ritualistico, religioso, spesso relativo alla proprietà fondiaria e ai tradizionali vincoli che connettono un dato clan di un dato popolo alle storie del Dreaming e, di conseguenza, alla legge consuetudinaria di un dato territorio. Come scrive Howard Morphy¹⁸:

L'arte è parte integrante del processo di passaggio di conoscenza da generazione a generazione. Gli oggetti d'arte e il design sono di proprietà di gruppi di persone, i diritti per la loro produzione sono control-

lati, e, talvolta, l'accesso ad essi è riservato a persone di un certo prestigio. La produzione di arte per scopi cerimoniali è spesso fine a se stessa, e i produttori sono gli unici o i principali spettatori.

Tutto ciò ha fatto sì che gran parte dell'arte aborigena abbia cominciato a circolare come semplice merce *new age* fatta di design affascinanti, il cui presupposto commerciale sta nella totale ignoranza dei sistemi di significato codificati. Questa riduzione a semplice suppellettile ha giustificato il ricorso al termine *tourist art*, che – in particolar modo dagli anni Ottanta – ha visto i motivi dell'arte aborigena entrare nell'industria dei souvenir.

Nel 1981, l'Australia Council commissionò a Timothy Pascoe la prima significativa indagine sull'industria delle arti visive e dell'artigianato aborigeno, onde ricercare la natura del rapporto tra integrità culturale e attività commerciali¹⁹. *Improving Focus and Efficiency in the Marketing of Aboriginal Artefacts* fu il titolo della relazione finale, dalla quale si evinse che – durante il biennio 1979-1980 – l'80% della merce venduta (per un 40% del valore monetario totale) era composta da oggetti di scarso valore economico e culturale: boomerangs, paesaggi su melaleuca, intagli e pitture su corteccia di piccola taglia; solo un sesto delle vendite riguardò oggetti classificati come "*fine arts*". Pascoe, inoltre, riportò che solo il 40% dei 2.5 milioni AUD di introito in quel biennio era finito nelle tasche dei circa cinquemila produttori aborigeni presenti in tutta l'Australia, e che quasi il 90% delle vendite fosse stato destinato al mercato estero.

Le parole pronunciate dall'artista di origine Warlpiri Michael Nelson Tjakamarra in occasione della Biennale di Sydney del 1986 riflettono bene la tendenza evidenziata dallo studio di Pascoe²⁰:

I bianchi non apprezzano a pieno le storie del Dreaming che noi dipingiamo. Queste storie sono parte del paese in cui viviamo. Gli europei non comprendono questo sacro suolo e la legge che intrattiene il nostro rapporto con esso. Abbiamo provato a spiegarlo, a spiegare cosa significa per noi. Per il bene di tutti gli australiani, noi proviamo a dimostrare loro che questa è la nostra terra. Proviamo a mostrare loro le nostre storie che sono parte di questo paese in cui tutti viviamo. Ma i bianchi non ce ne riconoscono neanche la proprietà. Noi dipingiamo tutte queste immagini e loro comunque non capiscono. Le vogliono solo come souvenir da appendere sui muri ma non si rendono conto che questi dipinti rappresentano il paese, tutta questa vasta terra.

Un nodo centrale relativo al discorso sulla mercificazione dell'arte aborigena riguarda i parametri tramite cui il valore economico di un'opera viene a definirsi. Essendo questo l'aspetto del mercato che maggiormente interpella la consulenza di critici e accademici di settore, è interessante notare come la questione sia fortemente dipendente dal clima storico e culturale in cui determinate opinioni si consolidano. Ancora una volta, una profonda frattura tra i metodi di amministrare il mercato è riscontrabile a cavallo degli anni Sessanta, ovvero nel momento in cui si realizza il passaggio da arte primitiva a modernista. I parametri di valutazione dell'arte aborigena cosiddetta primitiva si differenziavano ben poco da quelli utilizzati nelle quotazioni degli oggetti della cultura materiale di interesse puramente etnografico: principalmente, si ricercava l'assenza di contaminazione con la cultura europea²¹. Questo concetto di autenticità rispondeva, dunque, ad una purezza primigenia lontana nel tempo, o meglio appartenente ad una dimensione temporale totalmente diversa, motivo per cui il mercato dell'arte primitiva aveva a che fare quasi unicamente con l'opera di artisti deceduti. Il contatto con la "modernità" occidentale era visto come garanzia di inautenticità, e

uno dei criteri di base nelle stime di un'opera era che essa fosse stata creata con finalità di utilizzo cerimoniale o, comunque, per ragioni interne alla struttura sociale – chiusa e avulsa da ogni contatto – di un determinato popolo, e dunque non realizzata al fine di essere commercializzata. Quello della produzione con fini commerciali rappresenta uno dei due principali parametri che differenziano l'approccio all'arte primitiva da quello modernista. L'altro è quello della serialità: quanto più numerosa risultava essere una serie di oggetti analoghi, tanto più il valore di mercato andava a decrescere. La logica di fondo è quella che considera, quindi, l'opera tanto più autentica quanto è unica e non riproducibile, atteggiamento direttamente antitetico alla logica del "fatto in serie" ben più tipica dell'arte modernista. Questi criteri di valutazione dell'arte considerata primitiva celano una natura molto ingannevole, in quanto il grado di autenticità della produzione creativa aborigena in base alla sua assenza di contatto con la società dominante fornisce solamente l'illusione di un riconoscimento dei diritti e del patrocinio autoctono del patrimonio culturale. Il mercato dell'arte primitiva è, quindi, sostanzialmente approfittatore, in quanto trattando materiale privo della garanzia di autorialità di produttori il più delle volte deceduti, tende ad indirizzare i proventi unicamente verso gli intermediari.

Dagli anni Settanta in avanti, in concomitanza con la politica di autodeterminazione, il mercato ha – pur restando egemonico – garantito un maggior grado di inclusione degli artisti aborigeni, specie grazie all'Aboriginal Arts Board e agli *arts and crafts centres*. Negli anni del definitivo successo dell'arte aborigena l'industria si professionalizza e soprattutto si decentralizza. L'arte contemporanea internazionale vede – dagli anni Ottanta – svanire movimenti e tendenze collettive, per andare a focalizzarsi sull'opera dei singoli artisti che cominciano a godere di quotazioni esorbitanti e ad essere acclamati in

quanto parte dello *star system*. Anche in Australia il mercato risente di questo fenomeno di *hijacking*, e il valore di scambio comincia ad essere definito dall'intersezione dell'operato di artisti, collezionisti, fornitori e commercianti. Diverse comunità cominciano ad adottare il *dot painting*, e i punti vendita di arti e manifatture aborigene si moltiplicano; in conseguenza di questo processo di *settling out*, si comincia a differenziare la produzione da un punto di vista logistico e qualitativo, con tante opere di scarsa rilevanza che vanno ad alimentare il mercato generalista.

In un'analisi più approfondita e settoriale, si noterà come l'arte prodotta in contesti urbani si sia fortemente affermata nel sistema dell'arte australiano degli anni Novanta, ma anche come, agli inizi, i fenomeni ad essa connessi abbiano sofferto la predilezione del mercato per gli acrilici del deserto. In questo periodo, il valore economico dei dipinti delle comunità dell'*outback*, è determinato dal loro rappresentare una forte connessione con un determinato luogo, in diretta controtendenza con l'erroneo sentimento di deterritorializzazione di cui hanno parlato Deleuze e Guattari che investiva arte prodotta in un contesto urbano occidentale e, in quanto tale, privo di *sense of place*. Richard Bell fu uno dei primi a criticare questa tendenza ad ignorare l'arte del sud-est, denunciando quel "grande silenzio" a cui si riferisce il titolo di questo saggio. Proprio nei riguardi dei contenuti del "teorema" di Bell, alcune voci della critica australiana hanno espresso opinioni riguardanti il maggior grado di interculturalità del mercato dell'arte aborigena modernista.

Le parole di John Altman sono alquanto chiare a tal proposito²²:

Bell ha ragione, l'arte aborigena è una cosa da bianchi. Senza patrocinio dello Stato, senza consulenti d'arte bianchi, e senza pubblico

bianco per l'arte nera, l'arte visiva aborigena - diffusa al di fuori dei contesti cerimoniali localizzati - probabilmente non esisterebbe oggi. Ma in un altro senso, Bell ha abbastanza torto. Le istituzioni mediatrici della critica, dei centri d'arte controllati dalle comunità, non sono istituzioni bianche, sono interculturali e ibride, sono nate da processi aborigeni e non aborigeni, sono sia nere che bianche.

A questo parere fa eco quello di Barbara Ashford, secondo cui il mercato dell'arte aborigena si è sviluppato a partire sia collaborazioni indigene e non indigene²³:

Non sostengo che l'arte aborigena non sia un'invenzione occidentale, o che il consumatore la crei esclusivamente, ma riconosco che i produttori indigeni operano con intenzione e assumono una posizione di variabile rappresentanza in rapporti di scambio e processi che vengono negoziati attraverso l'operato dei commercianti d'arte.

Howard Morphy condivide quest'idea di ibridazione del mercato contemporaneo sostenendo che²⁴:

In Australia la mutevole posizione dell'arte aborigena è risultata nel suo assorbimento nel discorso sull'arte australiana in generale. Oggi essa tende ad essere collezionata dalle stesse istituzioni, esibita nelle stesse gallerie, dibattuta negli stessi giornali del resto dell'arte australiana. E sotto molti punti di vista ciò è successo perché, negli anni, gli aborigeni hanno lottato per rendere l'arte aborigena parte della società australiana. Potrebbe essere interpretata come appropriazione dell'arte aborigena da parte delle strutture istituzionali dell'Australia bianca; la realtà, invece, è quella di una relazione molto più equa.

L'arte dell'appropriazione

Nel momento in cui l'industria dell'arte aborigena si decentra, oltre ad un'inflazionata produzione di arte destinata ad

un mercato di seconda fascia, comincia a manifestarsi la delicata questione delle contraffazioni. Un ampio dibattito si sviluppa, quindi, attorno a cosa sia effettivamente un falso o un'imitazione nel contesto specifico dell'arte aborigena. Per contraffazione o imitazione viene generalmente intesa un'opera realizzata da un artista non aborigeno e fatta passare per aborigena. Da ciò derivano gli interrogativi su cosa si possa effettivamente definire arte aborigena, e cosa determini la giustificazione dell'apposizione di questa etichetta. La questione delle falsificazioni – già di notevole rilevanza nel mondo dell'arte occidentale – assume una portata critica esponenziale nel momento in cui la sia affronta in un contesto coloniale, trovandosi, cioè, a fare i conti con la declinazione culturale della spoliazione e della sopraffazione di un modello sociale su un altro. È proprio il dibattito sul concetto di appropriazione culturale ad essersi mostrato estremamente fecondo nel mondo dell'arte australiana. Reagire alle forme dell'appropriazione significa prevenire forme di degradazione culturale e tutelare la genuinità della cultura materiale, il cui ruolo nel riconoscimento dei diritti di sovranità è quanto mai predominante. È appropriato affrontare il discorso relativo all'appropriazione all'interno del quadro delle linee di pensiero che ne hanno visto l'evoluzione, specie in antropologia, durante il corso del XX secolo²⁵.

L'analisi dell'appropriazione è in ogni caso un'analisi dei rapporti di forza. L'antropologia diffusionista della prima metà del secolo scorso ne ha interpretato il trasferimento di elementi tanto materiali quanto simbolici guardando alle culture artefici degli scambi come chiuse, rigide e reciprocamente manichee. L'idea del contatto culturale ha visto, successivamente, mutare l'approccio nei confronti degli agenti che si fanno carico di questo scambio di cultura materiale e sistemi di credenze. Ciò è avvenuto nel momento in cui l'evoluzionismo –

coevo del fardello primitivista dell'arte indigena – ha lasciato spazio alle teorie strutturaliste e postmoderne; teorie che hanno riconosciuto la fine del separatismo culturale, per poi abbracciare l'ottica di una società globale e rizomatica, in cui l'appropriazione si proponesse come agente attivo del sincretismo e della creolizzazione delle culture. Al riconoscimento di un'apertura tra le singole parti – le culture agenti – non è, ad ogni modo, conseguito il riconoscimento di un'apertura interna a quelle singole parti, ovvero l'agnizione delle singole individualità in questo processo interculturale. Fondamentale è distinguere chi si appropria di cosa e da chi, dal momento in cui non esiste omogeneità ed equidistanza nelle transazioni, di cui è necessario riconoscere l'ineguaglianza. Tutto ciò è fortemente potenziato in contesti post-coloniali in cui l'appropriazione investe tanto la singola autorialità quanto la dialettica dominante-dominato.

Affermare che il sincretismo culturale esista a prescindere in un contesto coloniale presuppone i rischi di una controversia estremamente delicata, la cui chiave di risoluzione sta nel distinguere e valutare che tipo di transazioni culturali si realizzano e secondo quali gradi di dominanza e ineguaglianza tra le parti.

Nel caso dell'arte aborigena contemporanea, la riappropriazione artistica dei mezzi europei (nel caso delle tele per quanto riguarda gli acrilici del deserto) e americani-giapponesi (nel caso delle nuove tecnologie multimediali usate dagli artisti del sud-est urbano) diviene arma dialettica e polemica contro le disuguaglianze del colonialismo e il sentimento di alienazione sociale ad esso dovuto²⁶. La riappropriazione dei mezzi di espressione del "centro" da parte delle "periferie" diviene, quindi, un diritto da rivendicare contro gli squilibri di potere del colonialismo prima e del global-capitalismo poi. Ad esempio,

gli acrilici del Deserto Occidentale non sono mai stati percepiti come una distruzione dell'integrità morale della cultura aborigena solo perché il supporto su cui sono realizzati è di origine occidentale. Piuttosto, la rinnovata codificazione del sistema segnico tradizionale della legge consuetudinaria è interpretata come elasticità interculturale, che non prostituisce e non compromette l'autenticità dei contenuti²⁷.

Nella contingenza del discorso artistico postmoderno, è interessante notare come l'appropriazione diventi uno strumento di sfida alla tradizione, un mezzo per polemizzare nei confronti dell'ossessione dell'autorialità e dell'esclusività che – dal Rinascimento in avanti – articola rigidamente l'antinomia originale-copia. Succede quindi che, nell'arte postmoderna, l'appropriazione delle icone della cultura tradizionale occidentale (ad esempio nell'opera di Luigi Ontani o di Yasumasa Morimura) o dei simboli della cultura popolare (le serigrafie di Andy Warhol) trovi un riscontro positivo unanime da parte della critica. Giocare la stessa carta in ambito coloniale è, invece, una mossa ben più insidiosa. La polemica più nota in Australia a tal proposito riguarda l'appropriazione di un'opera di Michael Nelson Tjakamarra da parte dell'artista australiano di origine lettone Imants Tillers, di cui si tratterà nel sesto capitolo.

Ben oltre i singoli casi, il dibattito sull'appropriazione dei motivi della cultura aborigena ha interpellato l'idea stessa di postmodernismo, interpretato da alcuni come la degenerazione artistica della tendenza neo-liberal a fagocitare idee di altre culture servendosi degli strumenti della globalizzazione. È il caso di una presa di posizione da parte dell'artista Fiona Foley – ripresa da Eric Michaels²⁸ – la quale, durante una mostra di stampe nel 1987, dichiarò che il postmodernismo fosse qualcosa di universale nel cui nome si può prendere in prestito e rubare da altre culture. Michaels, di contro, sostiene che non sia tanto il postmodernismo – nella forma dell'arte contempo-

ranee che circola tra aste e gallerie – ad essere nocivo nei confronti della cultura aborigena, quanto i mass media e le nuove tecnologie dell'informazione, che facilmente distorcono l'immagine dell'universo indigeno. La questione è delicata proprio perché il giusto ricorso alla citazione o all'appropriazione dei motivi delle culture indigene è difficilmente valutabile. Da un lato, l'appropriazione indiscriminata può, infatti, riproporre le dinamiche coloniali di espropriazione, dall'altra un rifiuto altrettanto indiscriminato può scadere in una forma di "individualismo possessivo" che Arnd Schneider illustra in poche semplici righe²⁹:

Come emerso dal dibattito intorno all'appropriazione culturale, coloro che rivendicano una cultura particolare come propria e che quindi si oppongono all'"appropriazione" di elementi di quella cultura da parte di altri, spesso fanno essi stessi uso dei costrutti etnocentrici di cultura (pensandola come statica) e risentono di quello che Coombe ha chiamato l'"individualismo possessivo" (l'idea che gli oggetti, sia materiali che immateriali, siano di proprietà degli individui). L'operare quindi con una nozione rigida di cultura, a entrambi gli estremi del continuum tra "origine" e "copia", condanna l'appropriazione alla camicia di forza dell'essenzialismo culturale.

Note

¹ Ian McLean, "Aboriginal art and the artworld" in I. McLean (a cura di), *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art: Writings on Aboriginal Contemporary Art* (Sydney: Power Publications, 2011), 17.

² James Clifford, *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century* (Cambridge; London: Harvard University Press, 2013), 22.

³ McLean, "Aboriginal art and the artworld", 19-26.

⁴ Barbara Barbara Ashford, "Vendesi arte" in Franca Tamisari e Francesca De Blasio (a cura di), *La sfida dell'arte indigena australiana. Tradizione, innovazione e contemporaneità* (Milano: Jaca Books, 2007), 30-31.

⁵ McLean, "Aboriginal art and the artworld", 23-26.

⁶ Fred R. Myers, *Painting culture: the making of an Aboriginal high art* (Durham: Duke University Press, 2002), 203-205.

⁷ McLean, "Aboriginal art and the artworld", 33-34.

⁸ Ashford, "Vendesi arte", 37.

⁹ Myers, *Painting culture*, 142.

¹⁰ *Ibid.*, 158.

¹¹ Nicholas Baume, "Modernisms and Aboriginal art", in Ian McLean (a cura di), *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art: Writings on Aboriginal Contemporary Art* (Sydney: Power Publications, 2011), 218-220.

¹² Howard Morphy, "Seeing Aboriginal art in the gallery" *Humanities Research* Vol. 8 No. 1 (2001): 41.

¹³ McLean, "Aboriginal art and the artworld", 42-43.

¹⁴ *Ibid.*, 58-63.

¹⁵ Myers, *Painting culture*, 170.

¹⁶ Géraldine Le Roux, "Australian Indigenous 'artists' critical agency and the values of the art market", in *Australian Aboriginal Anthropology Today: Critical Perspectives from Europe* (2014), consultato il 10 Gennaio 2017. <http://actesbranly.revues.org/549>.

¹⁷ Paul Taylor, "The Aboriginal art craze: Paintings that turned into money", in Ian McLean (a cura di), *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art: Writings on Aboriginal Contemporary Art* (Sydney: Power Publications, 2011), 281-282.

¹⁸ Howard Morphy, "Aboriginal art in a global context" in Daniel Miller (a cura di) *Worlds apart: modernity through the prism of the local* (London; New York: Routledge, 1995), 213.

¹⁹ Myers, *Painting culture*, 188.

²⁰ *Ibid.*, 302.

²¹ Morphy, "Aboriginal art in a global context", 214-215.

²² Le Roux, "Australian Indigenous 'artists' critical agency and the values of the art market".

²³ Barbara Ashford, "Making a mark: Negotiations in the sale of Aboriginal art" in Sylvia Kleinert e Grace Koch (a cura di), *Urban Representations: Cultural expression, identity and politics* (Canberra: AIATSIS Research Publications, 2012), 53.

²⁴ Morphy, "Aboriginal art in a global context", 233-234.

²⁵ Arnd Schneider, "Sull'appropriazione. Un riesame critico del concetto e delle sue applicazioni nelle pratiche artistiche globali" *Annuario Antropologia Arte* 13 (2011): 13-26.

²⁶ Marcia Langton, "Appropriation is a paper tiger", in Ian McLean (a cura di), *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art: Writings on Aboriginal Contemporary Art* (Sydney: Power Publications, 2011), 272.

²⁷ Vivien Johnson, "Appropriation and Aboriginal Art", in Ian McLean (a cura di), *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art: Writings on Aboriginal Contemporary Art* (Sydney: Power Publications, 2011), 267-268.

²⁸ Eric Michaels, "Appropriation as critical modernism" in Ian McLean (a cura di), *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art: Writings on Aboriginal Contemporary Art* (Sydney: Power Publications, 2011), 270-271.

²⁹ Arnd Schneider, "Sull'appropriazione", 17.

Decolonizzare il patrimonio

Riappropriazioni narrative

Parte integrante dell'agenda di ripresa e rinascita dell'aborigenità include una gamma di problematiche concernenti la decolonizzazione intesa come riappropriazione della narrazione dell'universo indigeno. Si tratta di uno dei temi più ricorrenti quando si ha a che fare con il racconto di qualsivoglia aspetto dell'indigenità, dalla semplice cronaca sociale fino alla rappresentazione culturale in arte, cinema, letteratura e via discorrendo. In questa sezione si terrà principalmente conto della decolonizzazione del patrimonio culturale dell'Australia indigena, da quello storico-materiale a quello artistico.

In prima istanza, è fondamentale sottolineare come la decolonizzazione del patrimonio passi necessariamente per una decolonizzazione dell'immaginario collettivo; si tratta del bisogno di espandere alla coscienza sociale comune una contro-narrazione dell'indigenità che sfidi il pregiudizio e realizzi un grado di inclusione scevro dagli schemi mentali di origine coloniale. Il tema è già stato brevemente affrontato nel primo capitolo nel momento in cui si sono inquadrate le metodologie di autorappresentazione in quanto pratiche interculturali. Si è, per tanto, fin da subito specificata l'importanza del parere espresso da Marcia Langton secondo cui un'adeguata, coerente e pregnante narrazione dell'indigenità non provenga indiscriminatamente dal semplice fatto di essere indigeni, tralasciando quindi le dovute competenze di campo. Ad ogni modo, mettere a disposizione di questa riappropriazione narrativa uno spazio critico adeguato si situa al centro di ogni progetto

che riguardi pratiche di decolonizzazione. Il doversi riguardare questo spot nel dibattito intorno all'indigenità rappresenta un vero e proprio obiettivo politico dal momento in cui la colonizzazione non si traduce solo in un esproprio di spazi fisici ma anche di spazi dialettici in cui l'individuo soggiogato viene concettualizzato come incapace di fornire un punto di vista analitico su qualsiasi aspetto della società, persino su ciò che riguarda egli stesso, la sua cultura, la sua identità¹.

È proprio questa concettualizzazione dell'alterità secondo i canoni occidentali, o meglio secondo la mancanza di essi, che determina il costrutto coloniale degradato dell'individuo indigeno e della sua struttura sociale. L'Occidente proietta i suoi precetti culturali sull'io e sulle relazioni tra l'io e la collettività in contesti altri: è da qui che si palesa il fatto che il colonialismo sia innanzitutto una costruzione concettuale prima ancora che un insieme di azioni politiche e violente, sorrette e giustificate da quella stessa costruzione. L'Occidente, è noto, fa risalire le origini del proprio assetto mentale e comportamentale alle storie della creazione comprese sotto l'ombrello concettuale del mito; alla rigida separazione tra *mythos* e *logos* da parte del pensiero razionale seguono, di conseguenza, quella tra l'uomo e il suo ambiente naturale e quella tra mente e corpo, poi cristianizzata e successiva articolata dialetticamente da Cartesio secondo i termini psicologia e fisiologia. Dualismi frutto di sistemi di conoscenza che hanno portato l'Occidente a valorizzare i concetti di anima, ragione, virtù, intelletto e morale che – nel momento in cui non vengono riscontrati secondo quegli stessi termini nei contesti sociali indigeni – portano il colono a disumanizzare il colonizzato perché privo di questi costrutti culturali.

Svariate questioni relative alla sopravvivenza politica, sociale e culturale dell'indigenità sono state ampiamente trattate nel

terzo capitolo. È interessante ora focalizzarsi su alcune pratiche di decolonizzazione che riguardano più specificamente la narrazione dell'indigenità e il punto di vista dal quale essa si realizza.

Una premessa fondamentale consiste nel soffermarsi sulla nozione di patrimonio culturale in quanto oggetto di indagine relativamente nuovo negli studi accademici. Lo sviluppo storico del patrimonio culturale è strettamente associato alla temporalità e l'idea di progresso, e lo scopo della sua tutela è quello di amministrare le connessioni di un determinato contesto sociale con il suo passato e le sue radici culturali. Per questa ragione, l'amministrazione del patrimonio quasi sempre ricade sotto la tutela dello stato, che su quelle connessioni col passato costruisce un senso di identità comune. Essendo che il patrimonio funge da strumento di articolazione delle relazioni interne alle comunità indigene, rivendicarlo significa favorire un'alternativa ai modelli di amministrazione e tutela istituzionali i quali, in quanto statali, nascono dalla brutalità dell'appropriazione coloniale².

L'accademica neozelandese di origine maori Linda Tuhiwai Smith, ha tracciato uno dei quadri più interessanti e meglio articolati dell'agenda di sopravvivenza e autodeterminazione indigene. Si tratta di 25 progetti, ovvero attività di vario genere, in cui i popoli indigeni sono coinvolti col fine di realizzare un'efficace decolonizzazione³. Questi progetti interessano tematiche relative a reintegrazione sociale, autodeterminazione, sanità, giustizia sociale e sopravvivenza culturale. Dal momento che gli aspetti prettamente politici delle rivendicazioni indigene sono stati già tracciati nel terzo capitolo, in questa sede si introdurranno brevemente quei progetti che riguardano invece la tutela del patrimonio culturale più che quelli legati a questioni territoriali, legislative, giuridiche.

In particolare, i progetti riguardanti la lettura, la scrittura, la nar-

razione e, in generale, le pratiche di rappresentazione, risultano essere centrali nella decolonizzazione del racconto storico tendenzialmente fazioso del colonialismo. Quella dell'autorappresentazione è una pratica che può avere declinazioni di vario genere, come ad esempio un aggregazionismo politico che prevalga sul paternalismo e che includa la comunità indigena nei processi decisionali. Da un punto di vista artistico si tratta di sfidare e contrastare l'immagine dell'indigenità proposta dalla società dominante. Ciò può tornare utile all'indigenità stessa, la quale può trovare risposte ai dilemmi riguardanti la complessità di cosa significa essere indigeni in un contesto post-coloniale e multiculturale. Riappropriarsi della narrazione della storia e della cultura indigena passa anche attraverso un lavoro di scrittura – di testi tanto letterari quanto transmediali – che i popoli indigeni attuano su sé stessi.

Le attività di rivendicazione della propria rappresentazione tramite scrittura vanno a costituire quello che Mary Louise Pratt definisce testo autoetnografico⁴:

Un testo in cui si intraprende una descrizione di sé stessi tramite modalità che coinvolgano le rappresentazioni di sé fatte da altri. Dunque, se i testi etnografici sono quelli in cui i soggetti metropolitani europei rappresentano a sé stessi la loro alterità (di solito i loro altri conquistati), i testi autoetnografici sono rappresentazioni che i cosiddetti altri costruiscono in risposta o in dialogo con quei testi.

La questione dell'autoetnografia ci proietta verso un ambito più specifico, probabilmente il più antico, della rappresentazione coloniale dell'alterità: la museologia.

Zone di contatto

Mary Louise Pratt parla della zona di contatto come di “un termine che si riferisce a spazi sociali dove le culture si incontrano, si scontrano, sono alle prese con l'altro, spesso in contesti di relazioni altamente asimmetriche di potere, come il colonialismo, la schiavitù, o le loro conseguenze vissute in molte parti del mondo oggi”⁵. L'applicazione che Pratt fa di tale concetto riguarda la scrittura di viaggio, ma il fatto che se ne parli come di una relazione asimmetrica in cui la società dominante mette a disposizione dell'alterità dominata uno spazio di negoziazione culturale rende il caso dei musei possa esemplificativo di questa costruzione mentale.

Nel campo della museologia, il concetto di *contact zone* è stato introdotto da James Clifford per indicare quella gamma di programmi che promuovano l'idea di una curatela partecipativa, dunque l'inclusione di agenti indigeni nell'allestimento di mostre e collezioni⁶. La necessità di parlare di una decolonizzazione del patrimonio tramite una decolonizzazione delle strutture e delle istituzioni che lo espongono nasce proprio da qui: dal tentativo di sottrarre la rappresentazione dell'alterità alla cornice imperialista dei musei – etnografici, antropologici, archeologici e così via – che da secoli costituiscono la vetrina dei saccheggi coloniali.

La zona di contatto rappresenta lo spazio in cui va realizzandosi ciò che Pratt definisce “transculturazione”, ovvero il processo tramite cui membri di un gruppo subordinato o marginalizzato selezionano o inventano a partire da materiale trasmesso da una cultura dominante o metropolitana⁷. Si tratta, quindi, di spazi dialogici ma selettivi e diseguali che, pur presupponendo reciprocità, definiscono e creano l'alterità coloniale. Il museo è uno degli spazi in cui si realizza questo progetto, e parte dell'agenda che ne prevede la decolonizzazione consi-

ste nel riconoscimento del fatto che esso sia uno strumento formativo – prima ancora che un semplice contenitore o un centro di ricerca – in cui vengano promosse diverse forme di coinvolgimento educativo anziché l'imposizione di punti di vista di singoli esperti.

Decolonizzare le istituzioni museali rappresenta, quindi, una missione estremamente complessa da portare a termine, a causa dell'azione centrale che esse hanno svolto nel conservare i frutti delle razzie europee nelle colonie. Ciò che problematizza ulteriormente la questione è il fatto che i legami dei musei coi processi coloniali non siano stati del tutto recisi anche dopo la dissoluzione degli imperi. Infatti, l'idea del museo in quanto cuore del discorso post-coloniale è ancora viva nelle comunità indigene. Le collezioni rappresentano spesso il principale risultato delle politiche imperialiste e la possibilità di riprodurre e intessere le stesse relazioni subordinanti di potere. Questo parere è corroborato dal fatto che altri tipi di equilibri siano sorti nel XX secolo, che hanno visto il neoliberismo e la globalizzazione sostituirsi al colonialismo. Oggi, molti musei promuovono un flusso aperto di informazioni e circolazione del patrimonio, spesso senza mettere a punto alcuna rispettosa strategia di negoziazione e consultazione con le comunità⁸. Nel momento in cui questo tipo di consultazione non si realizza, la zona di contatto diviene lo spazio della collaborazione con l'autorità e col potere. Questa idea della natura sostanzialmente neoliberista del museo post-coloniale riflette l'effetto culturalmente devastante di ciò che Zygmunt Bauman ha definito "glocalizzazione", ovvero l'adattamento dei mercati globali alle realtà locali⁹.

La sensibilità del tema del museo in quanto riproposizione in scala microcosimica del tessuto sociale coloniale innesca una obbligata riflessione sulle necessità e le modalità che regolano

il gioco della rappresentazione. Nei casi riguardanti le comunità indigene, il fatto che il patrimonio abbia spesso dei legami sacri con determinati territori – e di conseguenza con la memoria collettiva dei popoli che lo abitano – rende la questione della conservazione e della proprietà di opere e artefatti rilevante tanto in relazione ai musei delle grandi metropoli delle ex colonie quanto a quelli presenti nei centri degli imperi. È il caso di luoghi quali il British Museum di Londra o il Quai Branly di Parigi, quest'ultimo sede della più ampia collezione di arte indigena australiana presente all'estero. In un suo commento sul Quai Branly, James Clifford denuncia una mancanza di contestualizzazione che può facilmente scadere nella messa in mostra della collezione come superficiale parco a tema¹⁰. La questione è sensibile in quanto strettamente dipendente dall'obiettivo che la vetrina presuppone di conseguire: come è stato precedentemente sottolineato, una galleria d'arte deve rinunciare ad un'attitudine etnografica, ma altri musei più onnicomprensivi – come il British e il Quay Branly, siti nel cuore dell'impero – non possono sfuggire all'asimmetria derivante dall'espressione di una cultura non sufficientemente sostenuta da informazioni storiche, antropologiche, archeologiche.

Un'efficace messa in mostra della cultura indigena deve interessare delle relazioni tra il passato coloniale e le attuali lotte per l'autodeterminazione al fine di integrarsi nel dibattito contemporaneo sulla condizione indigena. Una di queste lotte riguarda il tema dei rimpatri.

Un commento di Paul Daley sulla mostra *Indigenous Australia: Enduring Civilisation* (nelle sale del British Museum di Londra dal 23 aprile al 2 agosto 2015) è efficace nel chiarire le ombre della zona di contatto precedentemente accennate¹¹:

Alcuni indigeni australiani vogliono che ciò che giustamente considerano loro proprietà (parte della quale rubata in circostanze di estre-

ma violenza sulla frontiera coloniale australiana) venga restituita. Altri sono stati più concilianti, dichiarando che il British Museum (che insiste nel sostenere di aver intrapreso un lungo viaggio di consultazione con le comunità indigene in vista della mostra) ha preservato oggetti che altrimenti sarebbero andati perduti.

In Australia, è servito tanto tempo ai musei per implementare dei rimpatri efficacemente avallati dallo stato e dalle leggi federali che considerassero questo procedimento giusto ed etico. Il rimpatrio di resti della cosiddetta *Mungo Lady* (resti umani risalenti al Pleistocene ritrovati a Lake Mungo nel Nuovo Galles del Sud) nel 1989 rappresenta probabilmente la principale scintilla che ha portato i professionisti della preservazione del patrimonio (archeologi e antropologi in special modo) ad abbandonare l'idea del rimpatrio come semplice resa alle rivendicazioni dell'attivismo indigeno.

Sul tema dei programmi di collaborazione, consultazione e negoziazione del patrimonio indigeno, le vicende riguardanti due mostre australiane rappresentano interessanti esempi di significative pratiche di decolonizzazione.

Nel 1946, gli antropologi Catherine e Ronald Berndt condussero un progetto di ricerca sulla costa della Terra di Arnhem, che risultò nell'acquisizione di svariati strumenti, cerimoniali e non, appartenenti alle comunità indigene locali. Questa collezione fu rielaborata ed esposta in due mostre: *Arnhem Land Art* a Sydney (1949) e *Arnhem Land Paintings on Bark and Carved Human Figures* a Perth (1957).¹² Viene riconosciuta a queste due mostre una fondamentale importanza nel passaggio degli oggetti della Terra di Arnhem da materiale etnografico ad opere d'arte. I Berndt anticiparono l'approccio maturato da Tuckson nella mostra del 1960 all'AGNSW, facendo leva sull'acquisizione delle specifiche conoscenze acquisite sul

campo tramite processi di negoziazione culturale, abbattendo la visione costrittiva del presente etnografico e dell'incapacità di un dialogo con la modernità. La coppia di antropologi concepì standard diversi nel mettere a punto l'esposizione di oggetti da interpretare come opere d'arte. Alcuni di questi includevano: l'esplorazione dell'oggetto in base al suo medium di presentazione, la possibilità di favorire il senso dell'attribuzione (ovvero stimolare il fruitore a riflettere su parametri estetici riconducibili a un artista in particolare), la valutazione dell'opera in base a modelli formali quali geometrie, linee e colori. Un significativo cambiamento di registro interessò anche e soprattutto l'idea stessa della messa in mostra: le modalità di installazione prendevano in prestito tecniche provenienti dalle gallerie d'arte contemporanee e le etichette riportavano testi principalmente rivolti ad un pubblico dotato di conoscenze e requisiti artistici¹³.

Arnhem Land Art fu allestita alla David Jones Art Gallery di Sydney nel 1949. L'equilibrio della mostra era dovuto a un ambiente espositivo assolutamente influenzato da competenze curatoriali moderniste: testi brevi, installazioni di gruppo, catalogo dettagliato, il fatto stesso che si stesse esponendo in una galleria privata.

Sullo sfondo della contrapposizione dialettica tra arte ed etnografia, questa mostra rappresentò un significativo compromesso: ricorrere ad un'attitudine curatoriale modernista fornendo al tempo stesso informazioni nette sui contenuti espressi nelle pitture su corteccia, nei *grave posts* (pali funerari), determinò il successo dell'esperimento dei Berndt. I tempi, ad ogni modo, erano ancora immaturi, e l'ostilità nel dibattito critico non poteva ancora favorire una riconciliazione tra i due approcci. I pro e i contro di questa linea operativa divennero presto visibili: l'arte indigena andava emancipandosi dai suoi tradizionali vincoli tanto quanto rigettava contenuti di matrice

etnografica che rappresentavano ancora l'autentico messaggio promosso da quel tipo di produzione artistica.

Questa attitudine universalista correva il rischio di mostrare le ombre di quella glocalizzazione precedentemente menzionata, rimpiazzando il contesto sociale e culturale di produzione e fruizione degli oggetti con l'assioma occidentale degli accattivanti valori estetici su di una base neutra fatta di linee e colori. Tale fraintendimento storico portò ad un'altra ben nota forma di appropriazione indebita, ovvero il travisamento dell'arte indigena australiana in quanto arte astratta. Alla fine degli anni Cinquanta – con l'espressionismo astratto americano in rapida ascesa – la questione era definitivamente entrata nel dibattito critico su scala tanto regionale quanto internazionale.

Nel 1957, *Arnhem Land Paintings on Bark and Carved Human Figures* andò in scena a Perth, mentre Sydney e Melbourne si affermavano rispettivamente come i bastioni dell'arte astratta e figurativa di ambito coloniale.

Ronald e Catherine Berndt dovettero chiarire la relazione tra arte astratta e pitture su corteccia in un momento problematico ma erano fermamente convinti della necessità di diffondere questa idea: le opere d'arte indigene non dovevano essere legate alla pura astrazione dal momento in cui sono rappresentazioni di un mondo umano, mitologico o naturale. Queste rappresentazioni si riferiscono a eventi specifici, legati essenzialmente ad un determinato contesto sociale e culturale. Il catalogo della mostra contestualizzò i dipinti su corteccia e gli intagli di figure umane in modo da sottolinearne l'uso e la produzione in specifiche aree geografiche e mostrandone il valore che rivestono nel patrimonio culturale della Terra di Arnhem; tutto ciò, però, senza trascurare l'estetica e spiegando come, anche se non di primaria importanza, una certa dose di tecnica fosse una caratteristica centrale di queste opere.

Trattare in maniera meticolosa i dettagli di una collezione pro-

veniente da diverse zone della Terra di Arnhem era l'obiettivo principale dei curatori. In questa mostra risaltò il fatto che, sul versante orientale della Terra di Arnhem, molte opere fossero prodotte principalmente per scopi rituali, per essere poi abbandonate alla decomposizione una volta che la cerimonia fosse terminata; tutti i modelli e gli stilemi incarnano un significato sacro per uno specifico clan, gruppo linguistico o territorio. Come già brevemente accennato nel capitolo precedente, invece, la produzione della Terra di Arnhem occidentale era leggermente più realistica, con sfondi vuoti su cui i soggetti dell'opera narravano storie o esponevano rituali. Avendo sufficientemente reso chiaro il fatto che le opere dei 26 artisti esposti avevano lo scopo di raccontare miti, storie della creazione e pratiche di vita quotidiana, nessuna forma di fraintendimento poteva oltremodo sussistere e l'imprinting coloniale di questo pregiudizio culturale poteva dirsi superato. Il catalogo della mostra si soffermava sulla necessità di rivendicare i suoi contenuti anche a beneficio del mondo dell'arte, sottolineando come quel tipo di arte indigena non fosse affatto primitiva e non mostrasse alcun legame con le forme di manifattura della preistoria.

Nel definire le pratiche di negoziazione e consultazione che hanno portato alle due mostre sopracitate, i dettagli della ricerca di campo condotta dai due curatori rivestono fondamentale importanza. I Berndt trascorsero diverse settimane presso la comunità Yolngu, imparandone la lingua, le abitudini e la mitologia, per essere poi ricompensati col permesso di unirsi alle loro cerimonie. In questa fase ebbe inizio il processo di negoziazione con gli anziani della comunità, scambiando manufatti e statue rituali con farina, zucchero, tè e tabacco¹⁴. Il processo di negoziazione si situa solitamente all'inizio del contatto, non appena un rapporto paritario di fiducia e rispetto reciproco viene stabilito¹⁵, mentre l'effettiva consultazione

(che può verificarsi ad ogni stadio del processo) portò i due ricercatori ad acquisire informazioni su come quelle statue finissero con l'essere seppellite alla fine di ogni cerimonia e di come, quindi, esse non fossero mai state viste da nessun altro bianco.

Questa forma di inclusione rappresentò il modo in cui i Berndt trasformarono lo spazio della propria ricerca in una effettiva zona di contatto. Nell'accezione di Clifford, il concetto di zona di contatto si occupa della creazione di relazioni in un contesto museale, in cui la struttura organizzativa di una collezione funziona un po' come una frontiera e divide un centro (il punto di raccolta ed esposizione) dalla sua periferia (l'area della scoperta e del reperimento)¹⁶, ma in questo caso la zona di contatto si realizza precedentemente. Infatti, l'incontro tra i Berndt e gli Yolngu comporta non solo un confronto tra arte indigena e punto di vista occidentale, ma anche la creazione di una zona di contatto tra arte ed etnografia nel contesto più ampio delle pratiche di raccolta e collezione. In un suo commento sul Portland Art Museum (Oregon, USA)¹⁷, James Clifford sottolinea come gli oggetti raccolti "non fossero arte in primo luogo" ma piuttosto testimonianze fisiche di storie, mitologie e leggi consuetudinarie. Lo stesso principio di fondo si realizza nel caso Berndt: l'intersezione tra i due approcci accademici è data dal modo in cui i ricercatori hanno considerato gli oggetti che stavano collezionando attraverso i filtri di unicità e autenticità, due capisaldi della critica d'arte modernista.

L'esempio di Ronald e Catherine Berndt è certamente rilevante, avendo i due ricercatori dimostrato di saper ricorrere a metodi efficaci per superare i paradossi tra discipline apparentemente inconciliabili col fine ultimo di decolonizzare l'approccio alle pratiche di collezione ed esposizione.

Il riflesso dell'alterità: tre esempi australiani

La nota conclusiva del presente capitolo è dedicata a tre esempi personalmente raccolti sul campo presso tre istituzioni museali della città di Sydney nell'ottobre del 2015. Si tratta di spazi espositivi ben diversi tra loro per tematiche, contenuti e contesto di installazione, ma ugualmente efficaci nel proporre un modello di museologia che ricerchi una certa efficacia nei processi di negoziazione ed esposizione del patrimonio indigeno.

Il primo caso riguarda l'Australian Museum, il più antico museo di tutta l'Australia (anno di fondazione 1827), sito nel cuore della città di Sydney. L'Australian Museum è, principalmente, un museo di storia naturale e antropologia, ma ospita anche materiale attinente a zoologia, mineralogia, paleontologia. Lo spazio dedicato alle culture indigene si articola in due gallerie (First Australian Galleries) a cui corrispondono altrettante installazioni permanenti, al cui ingresso è posto il protocollo di benvenuto e *acknowledgement of country* (il riconoscimento della tradizionale custodia indigena della terra).

La prima in ordine di percorrenza è *Garrigarrang: Sea Country* [fig.5-8], che inaugura il percorso fornendo alcune informazioni relative al popolo Gadigal e a tutti i clan della nazione Eora, nativi dell'area di Sydney. Tutto questo primo spazio espositivo evidenzia le profonde connessioni che i popoli indigeni australiani hanno mantenuto nei millenni non solo con la terra ma anche con l'oceano, e il fatto che larga parte del benessere e della sostenibilità degli stili di vita tradizionali dipendesse dalle attività marine, e viceversa che gli equilibri naturali del mare fossero fonte di sostentamento per i popoli. Il nome stesso dell'installazione, *Garrigarrang*, è una parola della lingua Eora che sta per mare. *Sea country* è, invece, l'espressione inglese

con cui si traduce *Garrigarrang nura*, ovvero il “paese del mare”, dove con paese si intende tutto l'ecosistema in senso lato. *Garrigarrang* esplora, dunque, le connessioni tra i popoli nativi e la vita in mare, le loro relazioni con l'ambiente costiero e la ritualità cerimoniale che ad esso si connette. Tale spazio espositivo presenta un approccio esplicativo etnografico molto pronunciato, e una connettività distintiva con la natura e la vita marina. Il *setting* di *Garrigarrang* prevede un percorso attraverso il quale si dispongono installazioni, ornamenti, piattaforme e pannelli video, in un affascinante *rendez-vous* di rituali e pratiche tradizionali. Il concetto di un museo grettamente ottocentesco in cui domini il fardello di una messa in mostra antologica e didascalica è assolutamente disinnescato dal fatto che la forma-vetrina sia ridotta al minimo e limitata a pochi strumenti posti su basi organiche in legno. Lo sviluppo di un'idea di presentazione maggiormente *open-space* è un modo intelligente per rendere la sensazione informale di una sincera accoglienza, che viene ulteriormente evidenziata dalle informazioni fornite tramite l'utilizzo della prima persona su piastre e placche. Il contenuto di *Garrigarrang* abbraccia praticamente ogni aspetto della vita marina in relazione a questioni di quotidianità indigena in un millenario arco di tempo: sono presenti, infatti, diversi approfondimenti sui vascelli utilizzati dai popoli del *top end* ai tempi del commercio coi marinai makassan dell'Indonesia, fino ad arrivare a questioni più contemporanee relative alla sostenibilità ambientale come prova del rapporto continuativo tra i popoli indigeni e il mare in quanto parte del *nura*.

Bayala Nura: Yarning Country [fig.9-11] è allestita nella seconda delle First Australian Galleries, e si concentra molto di più sulle questioni sociali, coloniali e su tutta una gamma di aspetti della vita indigena post-contatto. Anche qui il titolo è particolarmente intrigante: *yarn* è una parola inglese che sta per

“racconto lungo”, e in questa accezione *yarning* indica un tipo di scambio o conversazione amichevole, intesa come mezzo di trasmissione di informazioni.

All'ingresso di *Bayala Nura*, la mappa politica dell'AIATSIS introduce il fruitore ad un percorso meno affascinante rispetto a quello di *Garrigarrang* ma dai contenuti molto più densi e problematici. L'esibizione presenta un iter sviluppato in maniera circolare, nonostante molte installazioni di oggetti (pali funerari, scudi, lance, strumenti d'artigianato tradizionali) si situassero al centro della galleria. Esiste qui una predominanza nella trattazione di temi sociali e politici: storie di rivendicazioni dei diritti, cronache dell'attivismo indigeno, vicende relative alle missioni religiose, si sviluppano sui pannelli in modo da conferire l'idea di una progressione cronologica e di un racconto lineare dalla genesi dell'Australia coloniale ad oggi. Tra le diverse storie, un'importanza centrale rivestono le drammatiche cronache delle *stolen generations*, con uno degli ultimi pannelli che ospita il testo originale dell'*apology*, il discorso di scuse dell'ex primo ministro Kevin Rudd sull'allontanamento forzato dei bambini aborigeni.

Il secondo caso è quello del Macleay Museum, un museo di storia naturale facente capo all'Università di Sydney, che ospita nella sua collezione anche materiale etnografico, entomologico, scientifico e fotografico. Si tratta di uno spazio molto ristretto rispetto alle sale dell'Australian Museum, il cui legame ad un collezionismo di stampo ottocentesco è molto più marcato. È stato fondato dallo scozzese William John Macleay come collezione privata, originariamente presso la sua residenza privata, Elizabeth Bay House, oggi luogo di memoria storica per la città di Sydney. Negli anni Ottanta del XIX secolo, il museo ospitava più di 2.000 articoli, e nel 1892 è stato trasferito nella sede attuale, presso l'Edgeworth David Building dell'U-

niversità di Sydney, costruito appositamente per questo scopo. Per quanto riguarda il patrimonio indigeno (che comprende in questo caso anche la regione del Pacifico), l'abbondanza di reperti in possesso del Macleay riguarda una vasta gamma di questioni come il commercio, lo status sociale e il prestigio, l'abbigliamento e gli ornamenti e così via.

Tra l'agosto del 2015 e l'agosto del 2016, il museo ha ospitato la mostra *Written in stone* (scritto nella pietra) [fig.12-14], che si focalizzava sulla trasmissione del patrimonio indigeno tramite i messaggi codificati all'interno di materiale geologico. La pietra, e quindi la terra stessa, si fa veicolo delle informazioni riguardanti i modi in cui il passaggio dei popoli indigeni su quei territori sia stato modellato e trasformato. L'efficacia dell'installazione stava nel promuovere una riflessione sulle relazioni circolari che vincolano i popoli ai luoghi che abitano tramite la manifattura di artefatti realizzati con la terra.

Le pietre e l'artigianato da esse derivano funzionano, dunque, da archivio ambientale del transito degli esseri umani sulla terra, una sorta di catalogo geologico che contenga informazioni delicate conservate da oggetti grezzi e ruvidi.

Tutte le sezioni erano ordinatamente disposte su base regionale, esponendo materiali diversi da ogni stato della federazione. Un aspetto della mostra era, dunque, anche quelli di mostrare le connessioni tra questi territori, evidenziando come la presenza di un certo tipo di pietra in una determinata porzione di territorio rappresentasse una testimonianza di reti culturali o commerciali tra popoli lontani gli uni dagli altri.

Il terzo ed ultimo caso è più esplicitamente rivolto all'arte ed è esposto in una breve intervista fatta a Cara Pinchbeck, curatrice della galleria Yiribana, il principale spazio espositivo dedicato all'arte indigena all'interno dell'Art Gallery of New South Wales di Sydney. Le domande vertono su alcune questioni af-

frontate in questo capitolo e nei precedenti, con una nota specifica rivolta alla produzione artistica della comunità indigena di La Perouse, un sobborgo sudorientale di Sydney che ospita un importante museo di storiografia indigena e coloniale.

1) Scegliere il giusto modo di esibire e allestire la collezione di opere d'arte aborigene e dello stretto di Torres può rivelarsi un compito delicato: come crede che l'obiettivo di superare una visione coloniale sia stato raggiunto in questa esposizione? Si può considerare Yiribana una zona di contatto reale in cui una trasmissione efficace del patrimonio indigeno sia resa possibile?

Spero sinceramente che Yiribana sia uno spazio in cui la trasmissione del patrimonio indigeno e la conoscenza di esso sia resa possibile. Credo che questo si ottenga privilegiando la voce degli artisti, usando un linguaggio rispettoso e ed esponendo le opere in un contesto culturalmente appropriato, che sia stato concordato con gli artisti o le loro rispettive comunità.

2) Si tratta di uno spazio puramente dedicato all'esposizione del patrimonio e della cultura aborigene e dello stretto di Torres: pensi che queste opere abitino la stessa presente storico dell'arte contemporanea globale o che debbano essere considerate solo attraverso una prospettiva etnografica?

Ritengo che tutte le opere degli aborigeni e degli isolani dello Stretto di Torres siano arte contemporanea e non credo che presentarle in uno spazio appositamente dedicato all'arte indigena cambi le cose. Queste opere sono realizzate in quanto arte e per il mercato parimenti ad altre opere d'arte. Credo che le barriere che hanno posto l'arte indigena in un'arena etnografica abbiano cominciato ad essere rotte nel 1950 e mi auguro che, dato che questo è accaduto circa 60 anni fa, queste restrizioni possano essere evitate essendo così obsolete.

3) Il processo di negoziazione e di consultazione si è sviluppato tra il personale ed i singoli artisti o si ha avuto la possibilità di entrare in contatto diretto con le comunità? Ritenete che avere a che fare con le comunità possa essere un compito più difficile?

A volte avere a che fare con gli artisti o le comunità può essere difficile, così come può esserlo con le persone in tutti i settori della vita. Tuttavia, in generale questo è abbastanza facile e può essere di grande beneficio per progetti e partenariati futuri, quindi è qualcosa che mi piace fare. Penso anche che questo senso di collaborazione sta diventando sempre più diffuso in tutte le aree della curatela man mano che ci si rende conto dei suoi benefici.

4) Che tipo di importanza assumono le opere d'arte provenienti da La Perouse nel vasto contesto di Yiribana?

Le opere provenienti da comunità aborigene locali sono veramente importanti in quanto penso che le istituzioni dovrebbero impegnarsi per gli artisti nelle loro immediate vicinanze, in particolare a Sydney dove la comunità aborigena non è visibilmente presente, ma comunque molto forte. Le opere provenienti da La Perouse evidenziano l'eredità unica e la storia di questa particolare comunità, e credo che questo è qualcosa che dovremmo celebrare, dal momento che spesso si crede ci sia poca cultura aborigena da ritrovare qui.

Note

¹ Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing methodologies: research and indigenous peoples* (Londra, New York: Zed Books, 2012) 47-50.

² Mal Ridges, "Putting folklore in its place: Reflections on learning through story-telling and its connection with cultural heritage" *Australian Folklore* 27 (2012): 152-154.

³ Smith, *Decolonizing methodologies*, 142-162.

⁴ Robin Boast, "Neocolonial collaboration: Museum as Contact Zone Revisited", *Museum Anthropology* 34 (2011): 60. doi:10.1111/j.1548-1379.2010.01107.x

⁵ Mary Louise Pratt, "The Arts of the Contact Zone" *Profession* 91 (1991): 34.

⁶ James Clifford, "Museums as Contact Zones" in James Clifford (a cura di) *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge: Harvard University Press, 1997), 188-219.

⁷ Pratt, *The Arts of the Contact Zone*, 35.

⁸ Boast, "Neocolonial collaboration", 34.

⁹ Zygmunt Bauman, "On Glocalization: or Globalization for some, Localization for some Others" *Thesis Eleven* 54 (2008): 37-49: doi: 10.1177/0725513698054000004.

¹⁰ Anthony Alan Shelton, "The Public Sphere as Wilderness: Le Musée du quai Branly" *Museum Anthropology* 32 (2009) 1-15: doi:10.1111/j.1548-1379.2009.01017.x

¹¹ Paul Daley, "Preservation or Plunder? The battle over the British Museum's Indigenous Australian show" *The Guardian*, 9 Aprile, 2015, consultato il 15 Gennaio, 2017, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/apr/09/indigenous-australians-enduring-civilisation-british-museum-repatriation>

¹² Ilaria Vanni, "Il diventare arte aborigena. Due mostre di oggetti aborigeni dalla collezione Berndt" in F.Tamisari e F.De Blasio (a cura di) *La sfida dell'arte indigena australiana. Tradizione, innovazione e contemporaneità* (Milano: Jaca Books, 2007), 41.

¹³ *Ibid.*, 43.

¹⁴ *Ibid.*, 48-49.

¹⁵ Aboriginal Services Branch, "Working with Aboriginal people and communities: a practice resource", (Ashfield, NSW: NSW Department of Community Services, 2009), 31.

¹⁶ Clifford, "Museums as contact zones", 191-192.

¹⁷ *Ibid.*

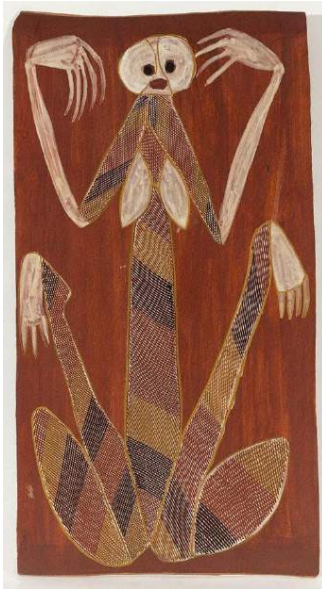


Fig. 2 John Mawurndjul, Yawkyaw (1985)



Fig. 3 Narriijin Maymuru, Djert - Sea Eagle (1958)



Fig. 4 Richard Bell, *Scientia E Metaphysica (Bell's Theorem)* (2002)



Fig. 5 Garrigarrang (Sea Country) - Australian Museum, Sydney (foto personale)



Fig. 6 Garrigarrang (Sea Country) - Australian Museum, Sydney (foto personale)



Fig. 7 Garrigarrang (Sea Country) - Australian Museum, Sydney (foto personale)



Fig. 8 Garrigarrang (Sea Country) - Australian Museum, Sydney (foto personale)



Fig. 9 Bayala Nura (Yarning Country) - Australian Museum, Sydney (foto personale)



Fig. 10 Bayala Nura (Yarning Country) - Australian Museum, Sydney (foto personale)

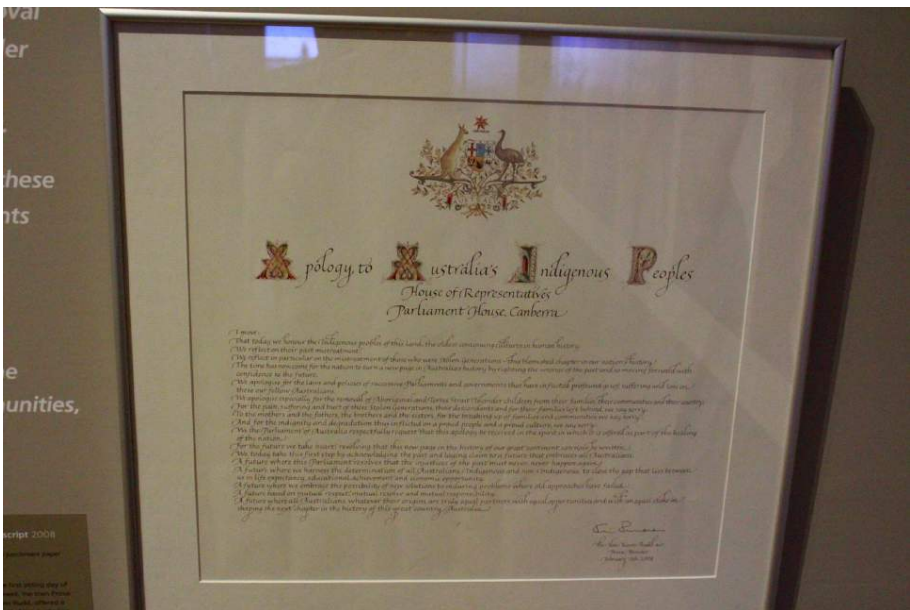


Fig. 11 Bayala Nura (Yarning Country) - Australian Museum, Sydney (foto personale)



Fig. 12 Written in stone - Macleay Museum, Sydney (foto personale)



Fig. 13 Written in stone - Macleay Museum, Sydney (foto personale)



Fig. 14 Written in stone - Macleay Museum, Sydney (foto personale)

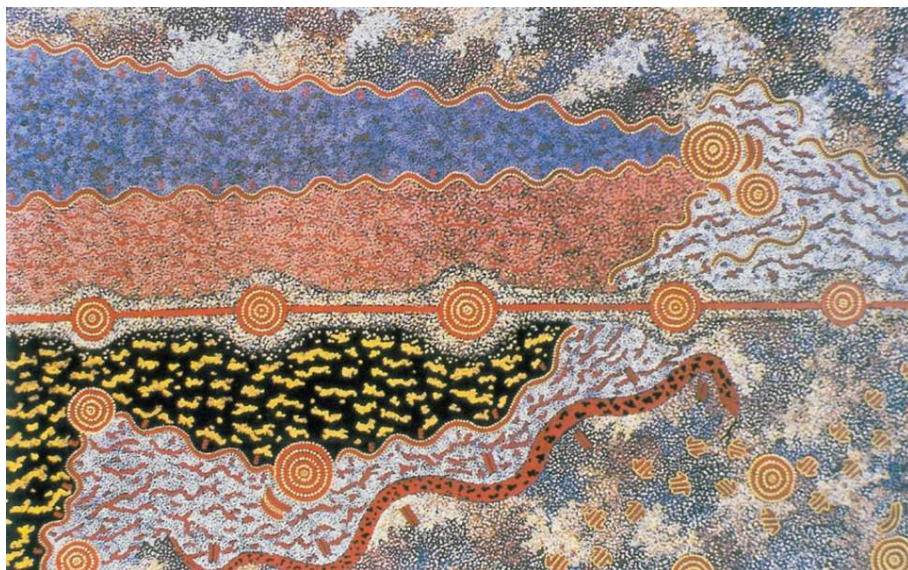


Fig. 15 Michael Nelson Tjakamarra, Five Dreamings (1984)



Fig. 16 Imants Tillers, *The Nine Shots* (1985)



Fig. 17 Ramingining Artists, *The Aboriginal Memorial* (1988)



Fig. 18 William Barak, *Figures in possum skin cloaks* (1898)



Fig. 19 Harry J. Wedge, *Walkabout* (2006)

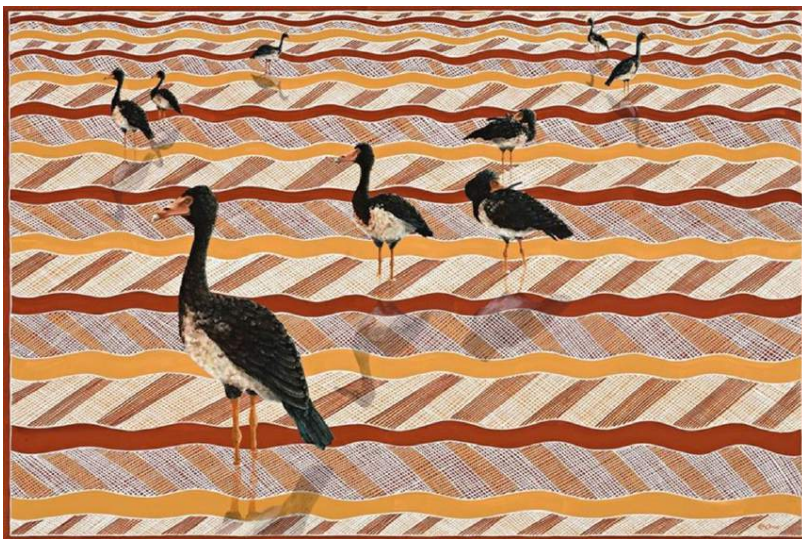


Fig. 20 Lin Onus, *Magpie Geese* (1987)

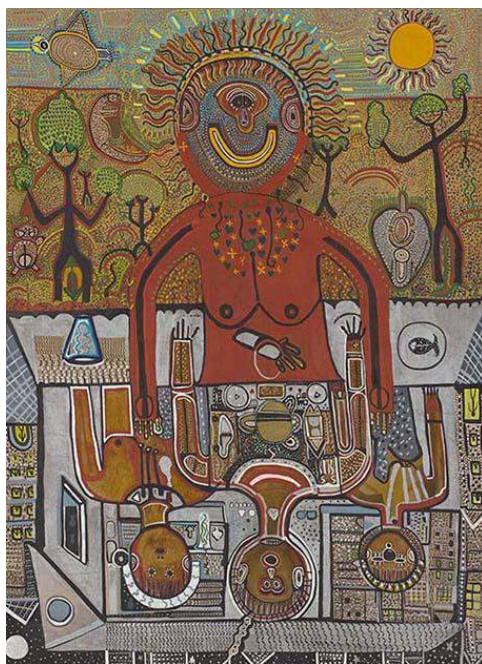


Fig. 21 Trevor Nickolls, *From Dreamtime to Machinetime* (1979)

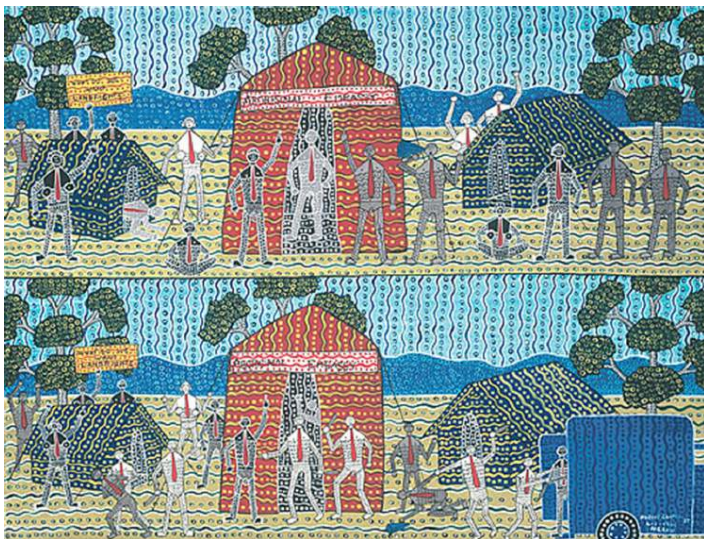


Fig. 22 Robert Campbell Jr., Tent Embassy (1986)



Fig. 23 Gordon Bennett, Outsider (1988)

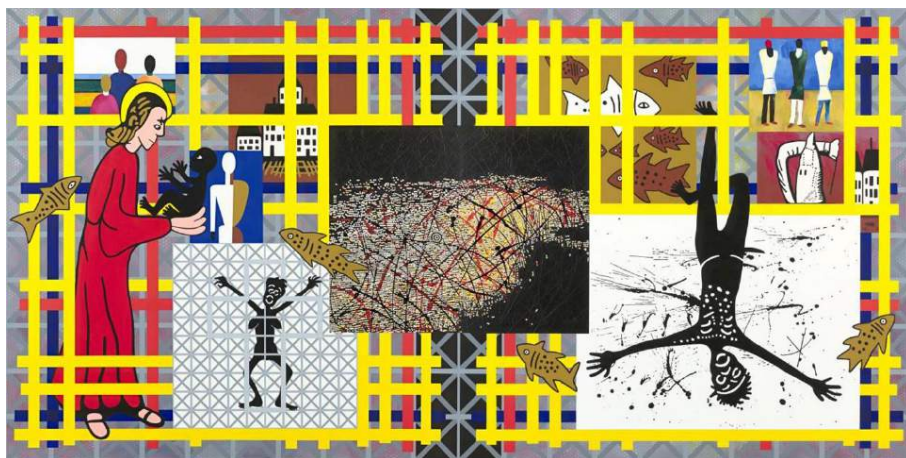


Fig. 24 Gordon Bennett, *Home Decor* (1997)

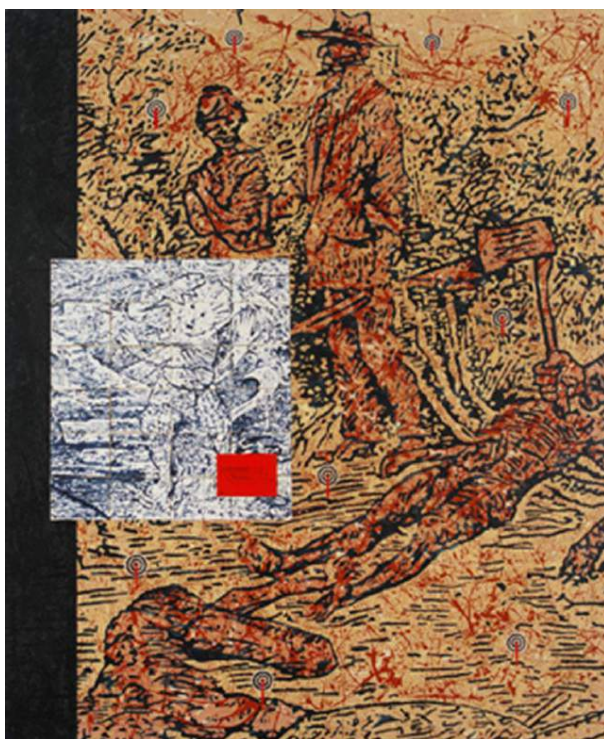


Fig. 25 Gordon Bennett, *Nine Ricochets* (1990)

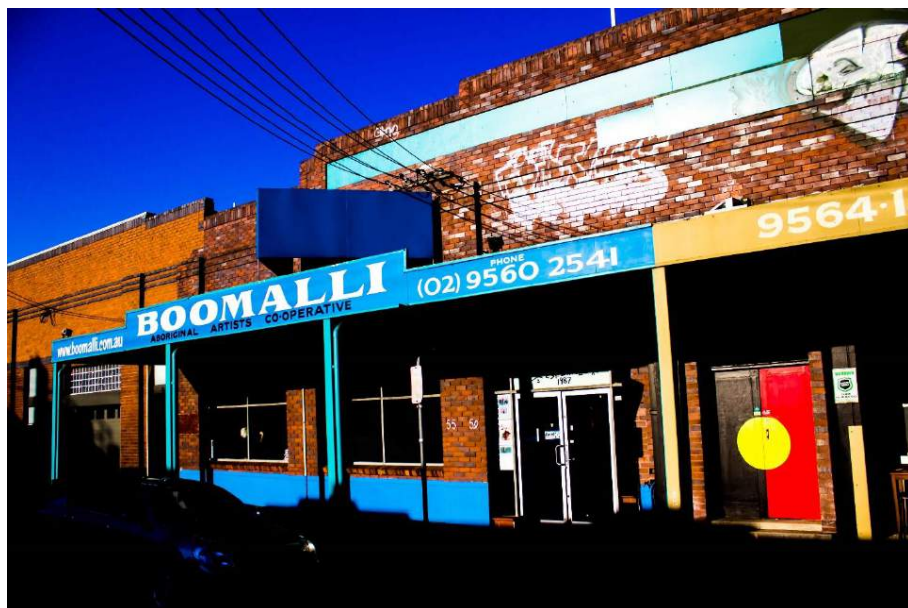


Fig. 26 Boomalli - 55/51-59 Flood St, Leichhardt, Sydney (foto personale)

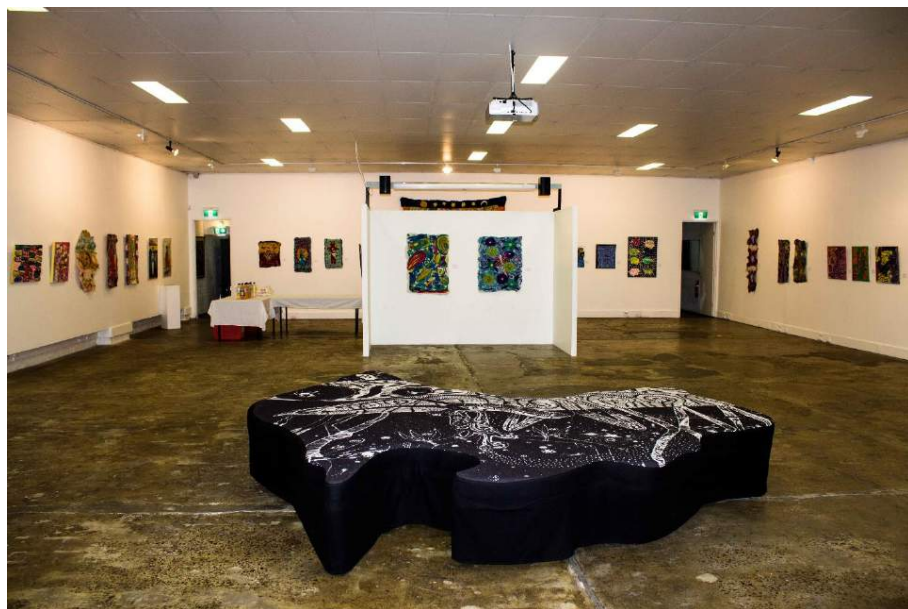


Fig. 27 Collective Works by the Gumbaynggirr Felt Artists - Boomalli, Sydney (foto personale)



Fig. 28 Margrit Rickenbach - Collective Works by the Gumbaynggirr Felt Artists (foto personale)



Fig. 29 Charmain Davis - Collective Works by the Gumbaynggirr Felt Artists (foto personale)

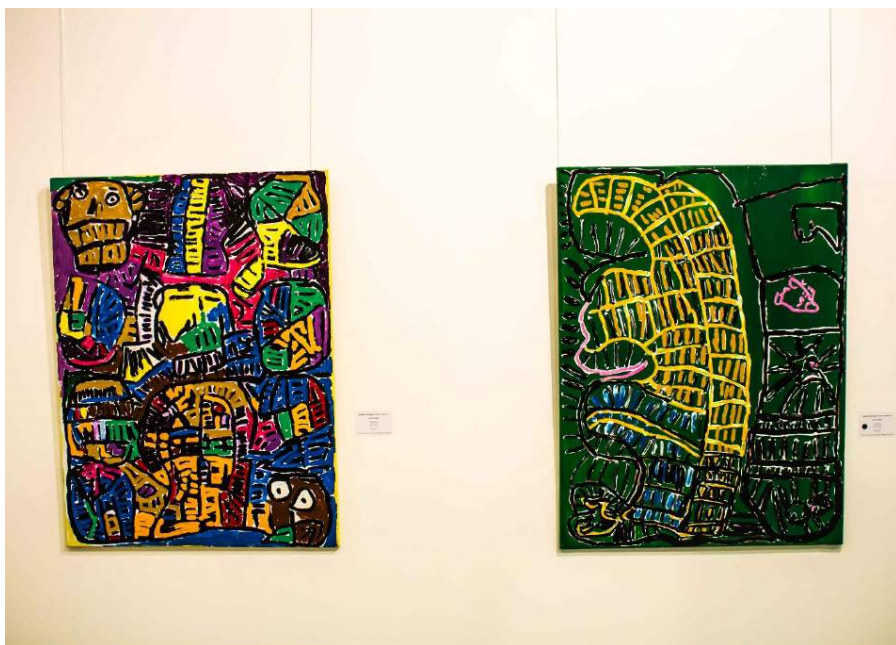


Fig. 30 Cecelia Wilson - Collective Works by the Gumbaynggirr Felt Artists (foto personale)



Fig. 31 Bronwyn Bancroft - Collective Works by the Gumbaynggirr Felt Artists (foto personale)



Fig. 32 Bronwyn Bancroft - Collective Works by the Gumbaynggirr Felt Artists (foto personale)



Fig. 33 Bronwyn Bancroft - Collective Works by the Gumbaynggirr Felt Artists (foto personale)



Fig. 34 Bronwyn Bancroft - Collective Works by the Gumbaynggirr Felt Artists (foto personale)

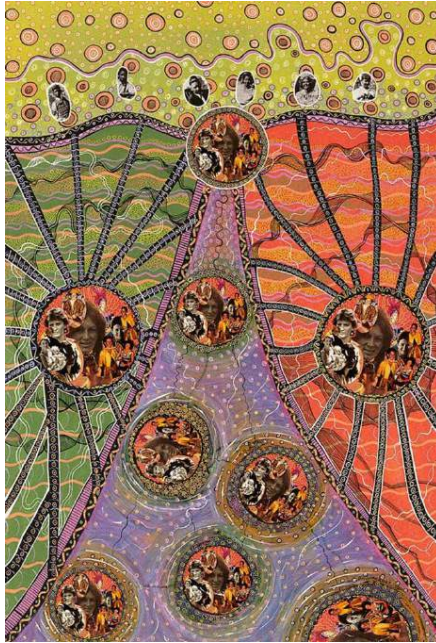


Fig. 35 Bronwyn Bancroft, *You don't even look Aboriginal* (1991)



Fig. 36 Fiona Foley, *The Annihilation of the Blacks* (1986)



Fig. 37 Jeffrey Samuels, *This Changing Continent of Australia* (1984)



Fig. 38 Arone Raymond Meeks, *Water Spirits* (1988)



Fig. 39 Gordon Hookey, White Roo (2006)



Fig. 40 Vernon Ah Kee, Australism (2003)



Fig. 41 Richard Bell, Pay the Rent (2009)

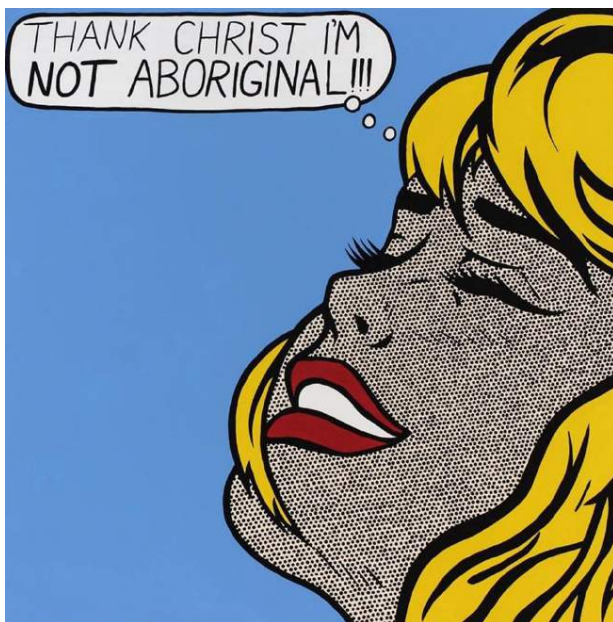


Fig. 42 Richard Bell, The Peckin Order (2007)



Fig. 43 Esme Timbery, Sydney Harbour Bridge (2002)



Fig. 44 Esme Timbery, Sydney Opera House (2002)

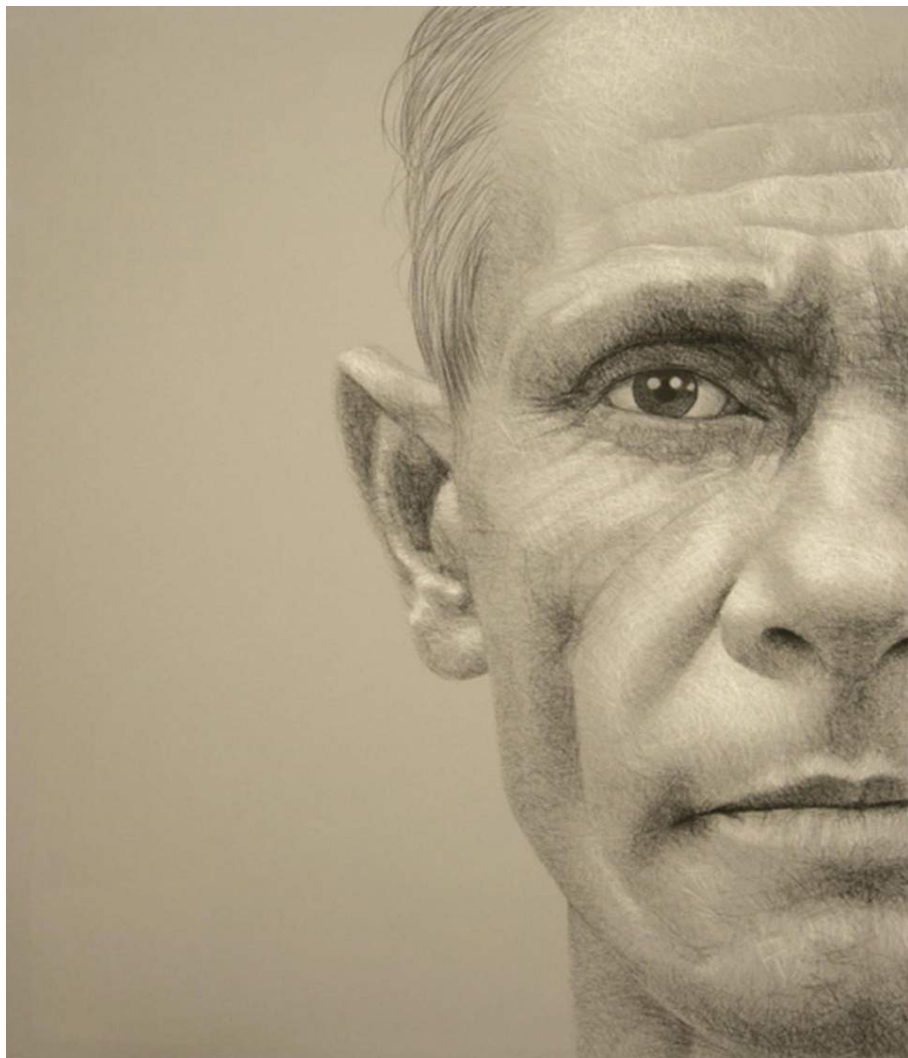


Fig. 45 Vernon Ah Kee, Grandfather Gaze (2006)

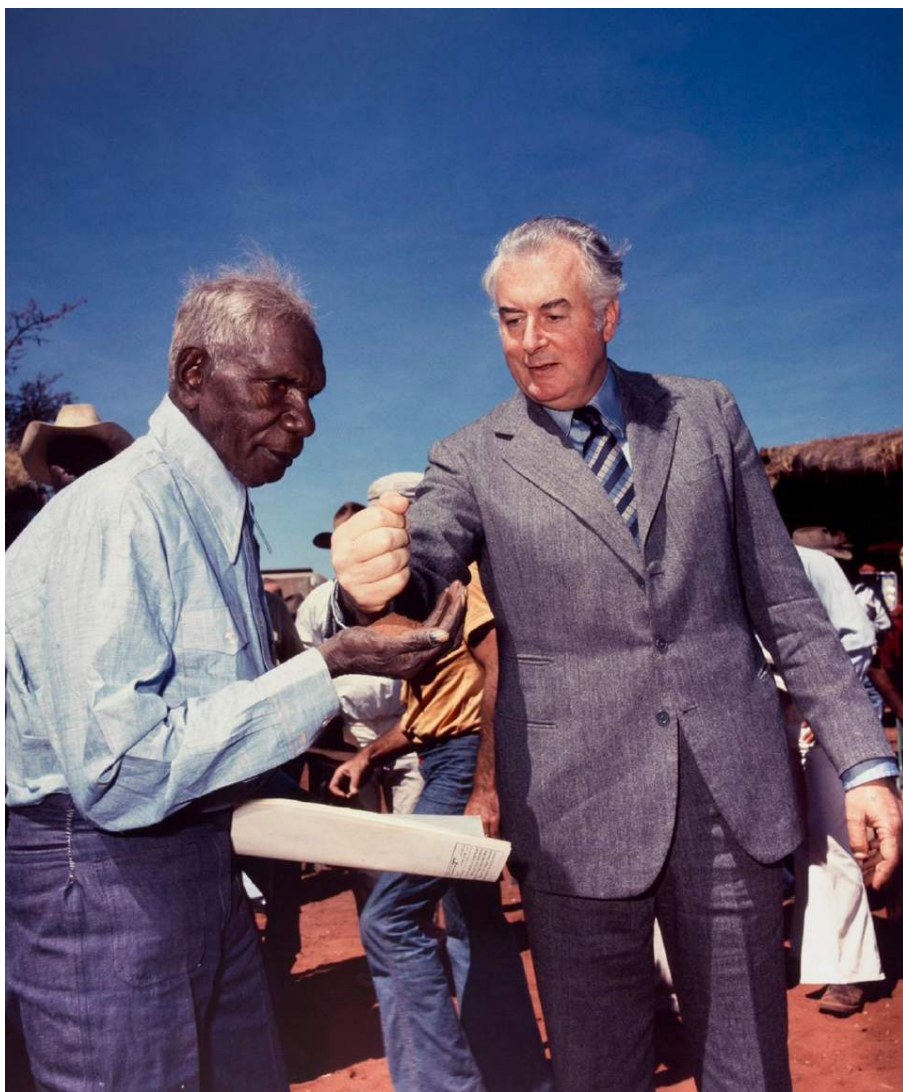


Fig. 46 Mervyn Bishop, Prime Minister Gough Whitlam Pours Soil into Hands of Traditional Land Owner Vincent Lingiari (1975)



Fig. 47 Mervyn Bishop, School bus, Yarrabah (1974)



Fig. 48 Mervyn Bishop, The bus stop, Yalambie Reserve, Mt Isa (1975)



Fig. 49 Axel Poignant, Aboriginal woman with new born baby, Canning stock route, Western Australia (1942)

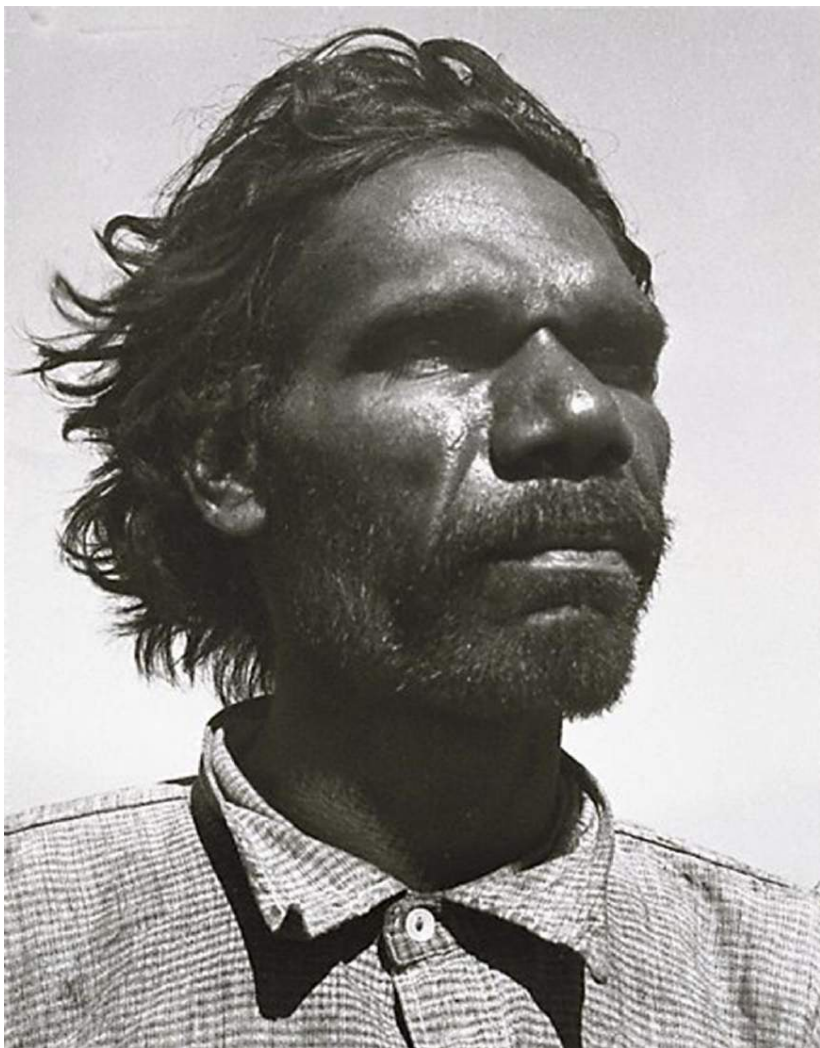


Fig. 50 Axel Poignant, Aboriginal stockman, Canning stock route, Western Australia (1942)



Fig. 51 Axel Poignant, Tiwi tribesmen, Melville Island (1949)



Fig. 52 Peter Yanada McKenzie, "La Per.! La Per.! La Per.!" (1991)



Fig. 53 Peter Yanada McKenzie, The rabbit and the big rat (1991)



Fig. 54 Ricky Maynard, Broken Heart da Portrait of a Distant Land (2005)



Fig. 55 Ricky Maynard, Vansittart Island da Portrait of a Distant Land (2005)



Fig. 56 Ricky Maynard, Athol Burgess, Babel Island da The Moonbird People (1985-1988)



Fig. 57 Ricky Maynard, Senza titolo da No More Than What You See (1993)



Fig. 58 Ricky Maynard, Senza titolo da Urban Diary (1997)



Fig. 59 Ricky Maynard, Gladys, Wik Elder da Returning to Places that Name Us (2000)



Fig. 60 Brenda L. Croft, Sue Ingram, Botany Road-Regent Street, Redfern da Conference Call (1992)



Fig. 61 Brenda L. Croft, Noel Collett and Shane Phillips, Eveleigh Street, Redfern da Conference Call (1992)



Fig. 62 Tracey Moffatt, *Something More* (1989)



Fig. 63 Tracey Moffatt, *Up in the Sky* (1997)



Fig. 64 Destiny Deacon, Over the fence (2000)

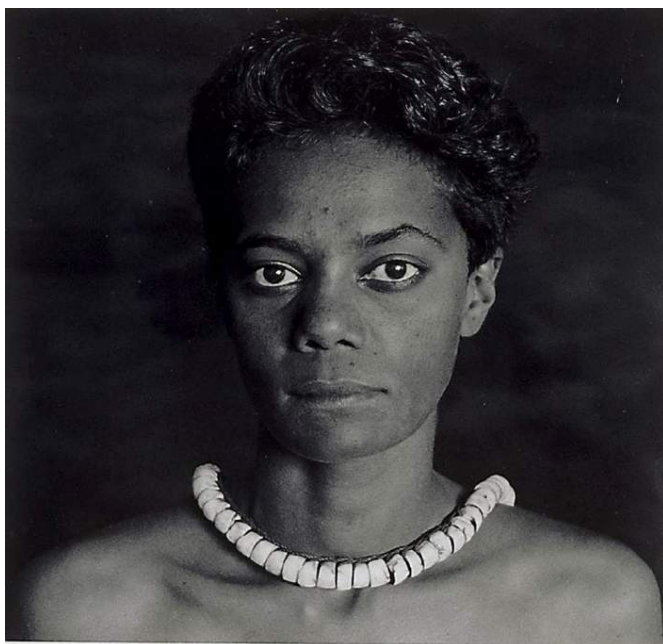


Fig. 65 Michael Riley, Maria (1985)



Fig. 66 Michael Riley, Moree Women da A common place: Portraits of Moree Murries (1991)



Fig. 67 Michael Riley, Senza titolo (Crucified Hands) da Sacrifice (1992)



Fig. 68 Murale sulla facciata di The Settlement, Darlington, Sydney



Fig. 69 Murale sul ponte di Lawson Street, Redfern, Sydney

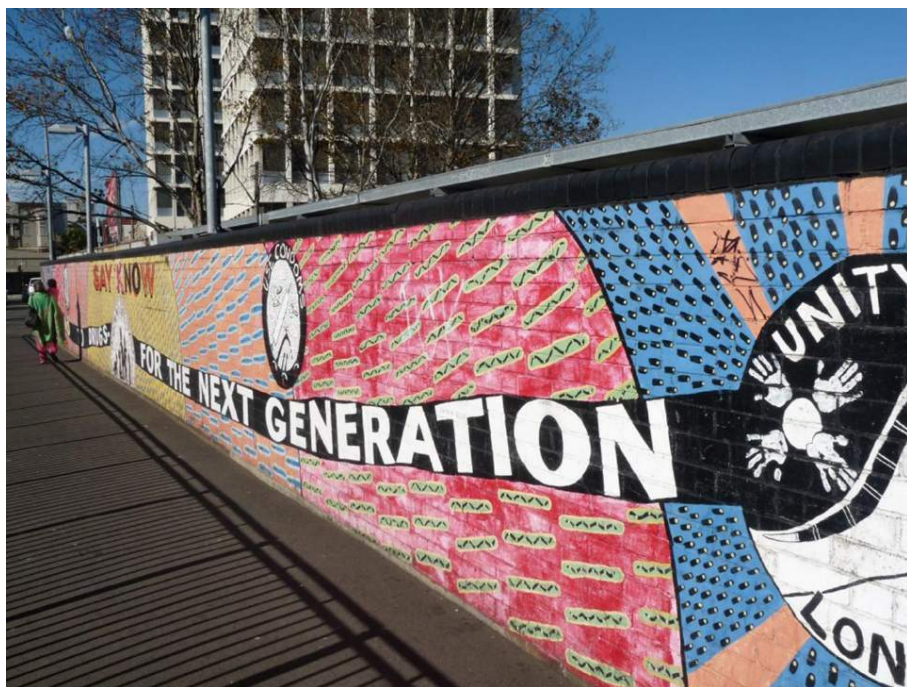


Fig. 70 Murale sul ponte di Lawson Street, Redfern, Sydney



Fig. 71 Murale sul ponte di Lawson Street, Redfern, Sydney



Fig. 72 Northcote Koori Mural, Northcote-Thornbury, Melbourne



Fig. 73 Reko Rennie, 3CR Mural, Collingwood, Melbourne

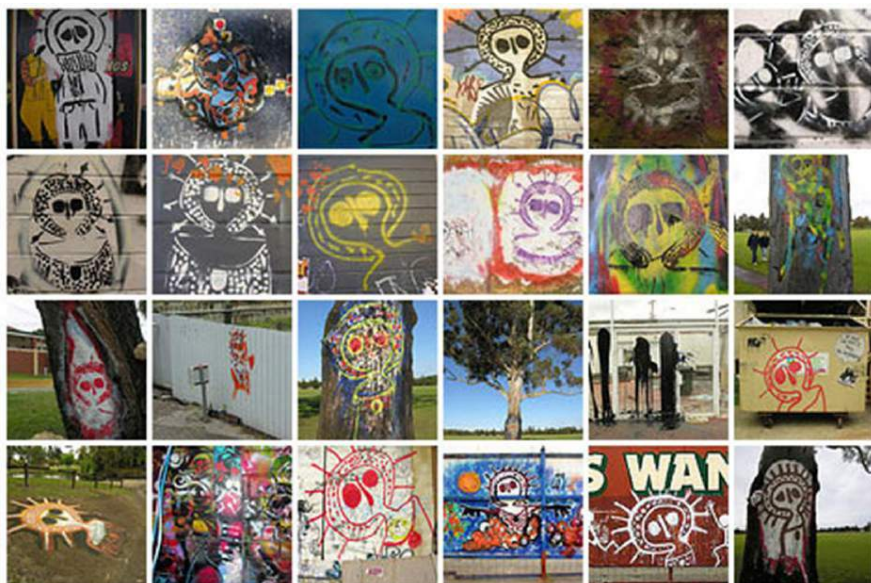


Fig.74 Anonimo, Wandjina graffiti, Perth



Fig.75 Anonimo, Wandjina graffiti, Perth



Fig.76 Anonimo, Wandjina graffiti, Perth

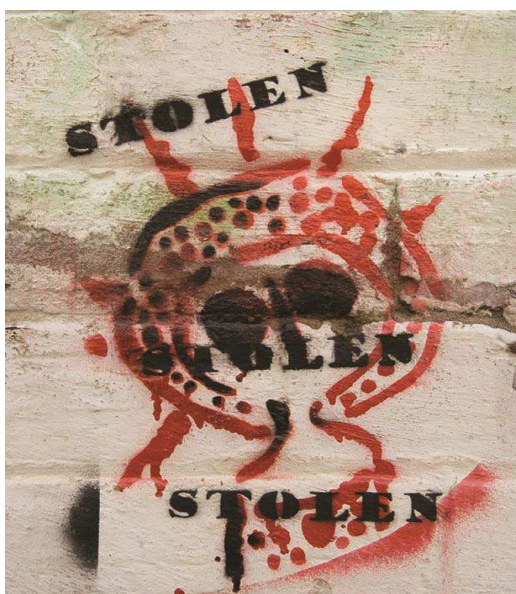


Fig.77 Anonimo, Wandjina graffiti, Perth



Fig.78 Kevin Gilbert, *Lineal Legends* (1965)

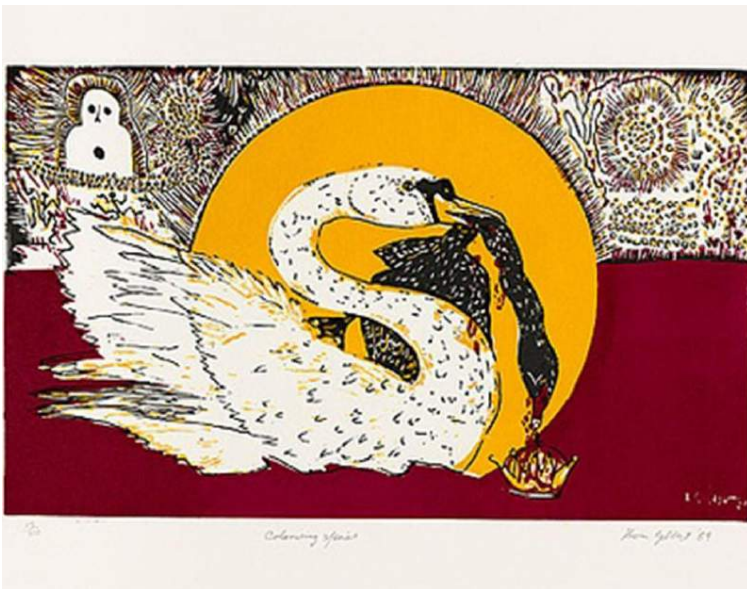


Fig.79 Kevin Gilbert, *Colonising Species* (1989)



Fig.80 Avril Quail, Trespassers keep out! (1982)

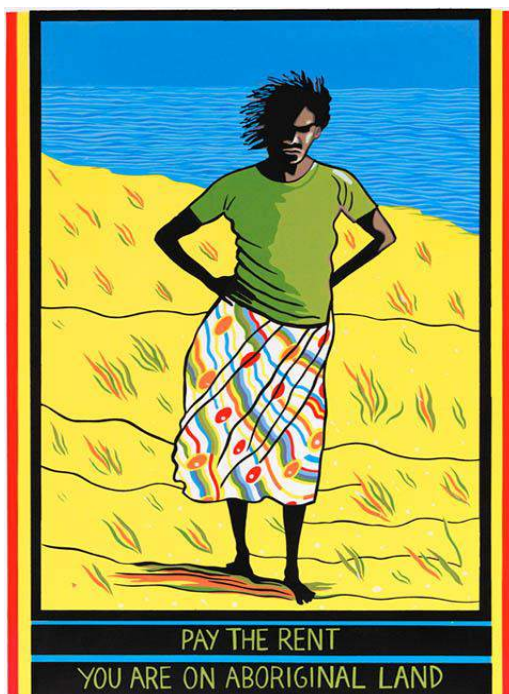


Fig.81 Marie McMahon, Pay the Rent (1982)

**NYUNTU ANANGU MARUKU
NGURANGKA NGARANYI**
You Are On Aboriginal Land

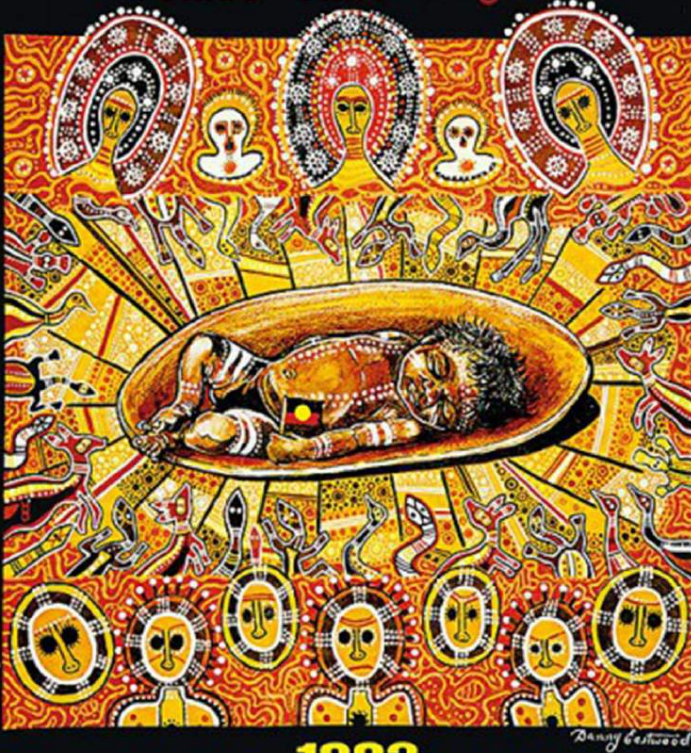


**KULINTJAKU ULURUNYA PANYA MALAKUNGKU
NGURA WALYTJA PITI UNGKUNTJA 1985-ANGKA**
Commemorating the Hand Back of
Ayers Rock to Traditional Owners, 1985

Fig.82 Green Ant Design & Mutitjulu Community, Nyuntu Anangu Maruku Ngurangka Ngarinyi - You are on Aboriginal Land (1985)

ABORIGINAL NATIONS

Owners of the Land
Since Time Began



1993

**National Aboriginal & Islander Day
Observance Committee**

COMMUNITY IS UNITY



Fig.83 NAIDOC poster (1993)

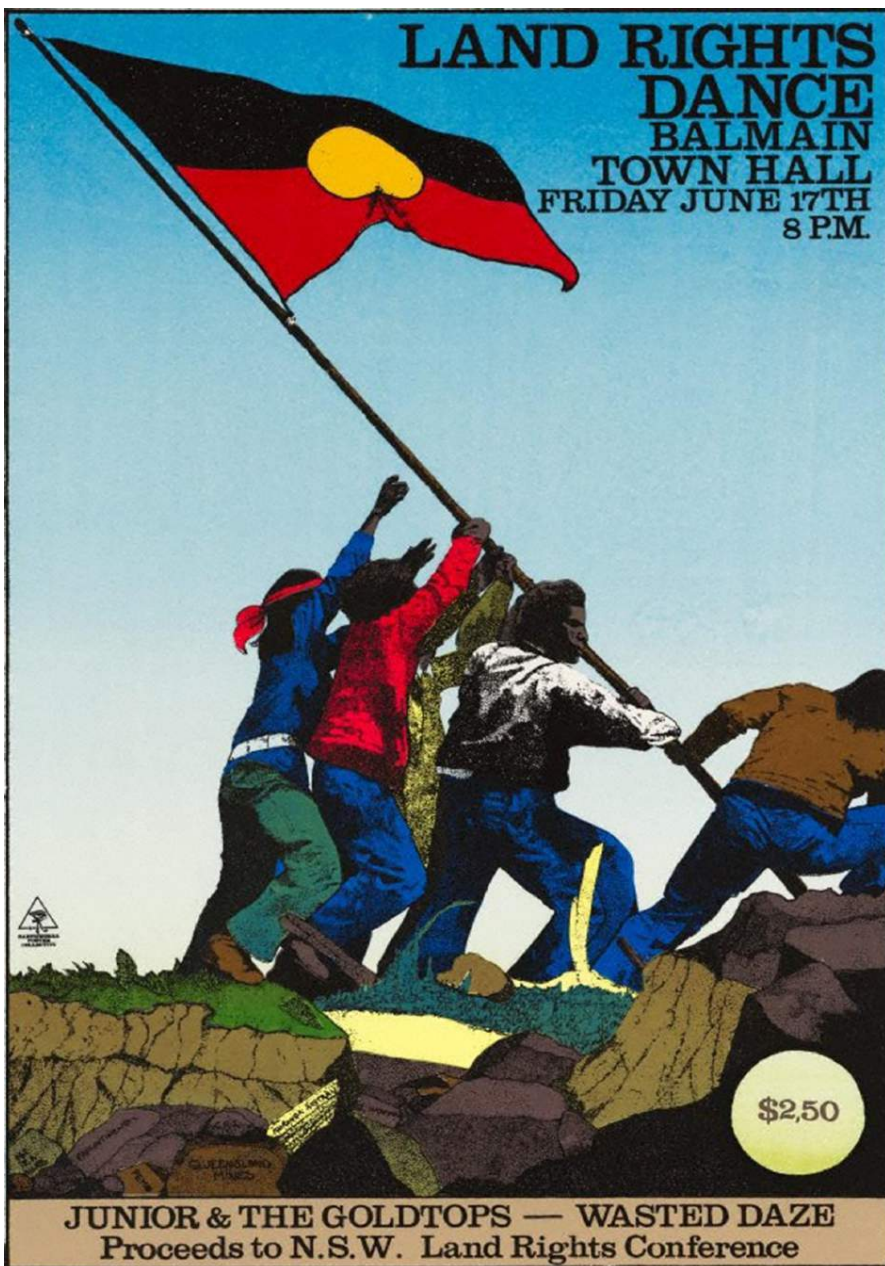


Fig.84 Earthworks Collective, Land Rights Dance (1977)

Fenomeni dell'arte koori

I segni di una rinascita

La storia dell'arte aborigena nell'Australia sud-orientale rappresenta il più singolare sviluppo della produzione creativa indigena dagli anni Ottanta del XX secolo ad oggi. Per comprenderne le ragioni, i contenuti, i motivi formali, le evoluzioni e il successo, è necessario interpellare la storia coloniale di questa zona del paese.

Quella della sopravvivenza culturale aborigena nel sud-est è una storia per molti versi ancora più aspra rispetto a quella del resto del paese, in quanto riguarda territori e popolazioni che hanno subito l'impatto della barbarie coloniale in maniera più massiccia e duratura. Le cronache coloniali dell'Australia britannica iniziano proprio qui, da Botany Bay, e le prime grandi città coloniali ad essere fondate furono Sydney, Hobart e Brisbane (tra gli anni Ottanta del XVIII secolo e gli anni Venti del XIX): ciò significa che i popoli che subirono – e tutt'ora subiscono – per primi e in maniera più drastica il fardello coloniale furono quelli che abitavano la larga fascia geografica che va dal Queensland meridionale alla Tasmania. Nel sud-est, i popoli aborigeni furono presto rimossi dalle aree dei primi insediamenti europei e confinati in missioni e riserve, con queste ultime che andavano progressivamente restringendosi man mano che l'espansione coloniale si intensificava.

Tutto ciò risultò nella fallace convinzione, da parte dell'Australia bianca, che i popoli di queste terre sarebbero stati i primi ad estinguersi, e con essi la loro arte e cultura materiale. Quella trappola del presente etnografico di cui si è più volte tratta-

to precedentemente imbrigliò, quindi, la cultura aborigena del sud-est molto più strettamente. Le testimonianze della cultura materiale sopravvissute furono meramente percepite in quanto oggetti ed opere di un tempo passato, diventando ciò che Howard Morphy ha brillantemente definito i "segni della scomparsa"¹. L'aver subito per primi il colonialismo, determinò la percezione comune che gli aborigeni del sud-est non avessero un posto nella storia, e che avessero perso il contatto col Dreaming, tracciando il quadro critico di una scomparsa innanzitutto spirituale e culturale.

Come già accennato nella prefazione, l'invisibilità a cui erano stati condannati gli aborigeni del sud-est risultò nell'espressione di quel "grande silenzio australiano" coniata da W.E.H. Stanner che dà il titolo a questo saggio. Un modo di mettere a punto strategie di sopravvivenza culturale che sfidassero quest'invisibilità stava nel rinunciare a quella categoria generica di *aboriginal*, parola di origine europea imposta dall'esterno che indiscriminatamente comprendeva popoli tradizionalmente ben distinti. Da qui nasce l'uso di termini che raggruppano popoli e clan per aree geografiche e identificano in quanto Murri gli aborigeni del Queensland meridionale e del Nuovo Galles del Sud settentrionale, Nunga gli aborigeni delle zone costiere dell'Australia Meridionale, Nyoonga quelli del sud-ovest e Koori (o Koorie) quelli del sud-est².

Il fenomeno della cosiddetta arte koori rappresenta la manifestazione di creatività collettiva che ha drasticamente messo in crisi la percezione coloniale di una totale estinzione, ma una nuova gamma di problematiche di natura tassonomica sono sorte nel momento in cui ci si approcciava ad un'espressione culturale aborigena nata in seno ai bastioni metropolitani dell'Australia coloniale. Appurato il fatto che il primo riconoscimento dell'arte aborigena avvenne nel segno del primitivi-

smo, i fenomeni che ne costituivano l'espressione dovevano, tradizionalmente, mostrare una forte indipendenza dai canoni europei e mantenere un purismo assolutamente conservatore. In ciò si cela uno dei tanti paradossi della ricezione critica dell'arte aborigena da parte dell'industria culturale bianca, la quale negli anni Cinquanta salutò in fenomeno di Hermannsburg come segno del fatto che gli aborigeni avessero imparato a produrre arte "contemporanea" solo perché figurativa e dunque sintomo di assimilazione. Avendo il *dot painting* e le pitture su corteccia definito i paradigmi dell'arte indigena australiana del secondo Novecento, l'arte prodotta nel sud-est dagli anni Ottanta venne etichettata come non autentica perché figlia di forme direttamente acquisite dall'Occidente, ignorando il fatto che anche le pitture del deserto mutuassero da tecniche europee (tele e acrilici).

Tutto ciò risulta nel primo gravoso problema di classificazione dell'arte del sud-est, ovvero il fatto che per molti anni non sia stata percepita in quanto "autenticamente" aborigena perché "imitativa" delle forme dell'arte euroamericana: pitture figurative o astratte senza apparenti legami spirituali, fotografia, installazioni, sculture, arte spaziale, arte cinetica, cinema, videoarte etc. La seconda questione pregnante riguarda la distinzione tra arte urbana e arte tradizionale o rurale/remota. Si tratta di termini fuorvianti e dai confini molto sfumati, a cui si fa a volte ricorso per pura convenienza, e che sono diventati di uso comune negli anni Ottanta, nel momento in cui l'arte del sud-est viveva la sua fortuna critica. Il termine "tradizionale" è problematico perché legato alla proiezione etnografica nell'eternità di una civiltà statica e cronologicamente monolitica. "Urbano" è un concetto ambiguo perché può voler identificare aree densamente popolate e sviluppate architettonicamente e urbanisticamente, tanto quanto una rete di relazioni e istituzioni presenti in un non meglio definito contesto di mo-

dernità. A molte altre definizioni si è ricorso in riferimento a questa gamma di fenomeni artistici che si fondavano sull'idea di una sintesi creativa con l'arte occidentale³: dagli anni Settanta, il termine-ombrello *transitional* era usato per definire quell'arte indigena non strettamente tradizionale ma comunque lontana dal modernismo mainstream; Andrew Crocker, *art advisor* di Papunya, utilizzò a metà anni Ottanta le espressioni "arte ibrida" e "arte ricostituita", per indicare una produzione eterogenea e priva di dettami stilistici codificati, un'arte che agiva in zone di confine, non tanto "pura" da essere tradizionale e non dozzinale da essere arte turistica. Esisteva, però, un motivo in particolare per cui una rigida classificazione del proprio operato non fu mai accettata dagli artisti aborigeni. Stando a quanto scrive Howard Morphy⁴:

La storia dell'arte occidentale crea delle etichette. Essa ha la tendenza ad assegnare opere individuali a singoli spazi storico-artistici, non riconoscendo la natura sfocata dei confini tra gli stili artistici e la molteplicità di influenze nel lavoro di un artista in particolare.

Questa ossessione occidentale per la classificazione, in un contesto culturale come quello aborigeno, si profilava sinistramente rievocativo di quell'atteggiamento razzista che aveva per decenni discriminato tra *full blood*, *half-cast*, *quadroon* e *octoroon*⁵.

Tornando al concetto di Koori, è importante sottolineare come la parola abbia trovato larga applicazione nelle questioni riguardanti l'arte del sud-est, principalmente a causa del fatto che i fenomeni e i protagonisti ad essa connessi siano stati il fattore determinante di rottura del "grande silenzio", ridando voce alla cultura aborigena di questa zona del paese, annichilita per quasi due secoli. Lin Onus, artista nativo di Melbour-

ne di origine Yorta Yorta e scozzese, spiega come il termine Koori stia per "uno di noi", evidenziando come l'identità koori abbia trovato un forte canale espressivo nell'arte in quanto alternativa sociale-educativa e strumento utile a spezzare i nessi con la povertà⁶. Un fattore centrale del successo e dell'ingente produzione di arte cosiddetta urbana è rappresentato dalla demografia, già trattata nel terzo capitolo: secondo l'Australian Bureau of Statistics, nel 1966 il 27% degli aborigeni risiedeva in aree urbane, una cifra che ha poi raggiunto il 65% nel 1976 per poi attestarsi al 75% all'inizio degli anni Duemiladieci⁷. L'Australia Council for the Arts (AAA), organo di investimento governativo per le arti fondato nel 1967, cominciò a stanziare fondi per la fondazione di nuove gallerie d'arte a Sydney e Melbourne negli anni Ottanta e, per ragioni legate al mercato dell'epoca, queste istituzioni cominciarono a commerciare principalmente in acrilici del deserto o, in generale, in arte delle comunità rurali fondate per lo più dall'Aboriginal Arts Board. I modi in cui gli artisti metropolitani reagirono a questa discriminante su base regionale messa in atto dal sistema dell'arte australiano furono principalmente pedagogici: centri di formazione come il Sydney College of the Arts (SCA) o l'Eora Centre (oggi Sydney TAFE – Eora College) di Sydney o lo Swinburne College di Melbourne attrassero un gran numero di giovani artisti sia dalle città che da zone più rurali. Nonostante ciò, tanti artisti metropolitani – poi divenuti importanti protagonisti dell'arte australiana dagli anni Ottanta – svolsero il proprio apprendistato in isolamento o individualmente facendo gavetta in strada e realizzando opere che finivano nel calderone della produzione di massa di souvenir. È il caso dello stesso Lin Onus (le cui origini risalgono alla produzione di manufatti turistici con il padre Bill) e di Robert Campbell Jr. (figlio di un artigiano che fabbricava boomerang), le cui opere sono da oltre vent'anni esposte nelle maggiori gallerie australiane⁸. Questi due artisti

furono tra quelli che, tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, partirono per dei veri e propri pellegrinaggi presso le regioni più remote in cui le comunità stavano producendo la più larga fetta di produzione artistica australiana. Quello di questo simbolico “ritorno alle origini” divenne un vero e proprio trend per gli artisti Koori, che dagli artisti delle comunità rurali furono ispirati e incentivati: alcuni esempi sono quelli di Trevor Nickolls a Papunya, Jeffrey Samuels a Mornington Island (Queensland), Lin Onus, Fiona Foley e Michael Eather a Maningrida (Terra di Arnhem). Traendo ispirazione dalle forti connessioni stabilite tra artisti che si erano ritrovati a Maningrida, Michael Eather fondò, assieme ad altri artisti della zona di Brisbane, il Campfire Group nel 1991, un collettivo dedito alla promozione della collaborazione tra artisti urbani e remoti, tra artisti indigeni e non, che intesse relazioni interculturali tra contesti artistici diversi in tutta l'Australia.

Oltre che le connessioni tra membri di diverse comunità e città, l'arte koori ricercava anche quelle identitarie, sociali e politiche. Si tratta di un tema cardinale in un tipo di produzione che, sin dalle sue origini, ha affrontato in maniera diretta le tematiche relative alla spoliazione coloniale. Un comune mistificazione tende ad identificare in quanto strettamente politica ed *engagé* solo l'arte Koori; in realtà, sin dai tempi delle *Yirrka-la bark petitions*, (petizioni su corteccia inviate dal popolo Yolngu della Terra di Arnhem al governo per chiedere un veto all'attività di una compagnia mineraria in quelle zone), anche l'arte cosiddetta rurale ha sempre mantenuto implicazioni sociali, essendo nient'altro che la codificazione di precetti, leggi, racconti del Dreaming. Secondo Gary Foley, importante figura dell'attivismo indigeno legata al Black Power Movement, “ogni espressione dell'arte aborigena è un atto di ribellione politica”⁹.

Le differenze, nella percezione dell'arte aborigena nella sua carica politica, stavano nel fatto che, presentando codici quasi sempre non interpretabili dall'osservatore bianco medio, gli acrilici o le cortecce venivano interpretati come una forma d'arte addomesticata; ben altro discorso per l'arte Koori, che si appropriava dei mezzi occidentali per veicolare un messaggio politico non ignorabile in quanto articolato secondo gli stessi codici iconografici dell'Occidente.

All'inizio degli anni Novanta – nel momento in cui l'arte koori cominciava a riguardare il 30-40% degli articoli sulle riviste di settore¹⁰ – la storica sentenza Mabo sul *native title* diede fecondi spunti tematici agli artisti Koori. La politicizzazione degli artisti koori proveniva dalla sperimentazione di nuovi spazi concettuali in cui l'aboriginalità potesse riappropriarsi di una propria rappresentazione contemporanea tramite i mezzi della società dominante. Le questioni legate ai diritti territoriali entrarono dunque nella narrazione della disuguaglianza delle strutture di potere, e la sentenza Mabo fu incorporata nel quadro dei riferimenti culturali aborigeni al pari di altri importanti avvenimenti legati all'attivismo indigeno come il Gurindji strike, l'Aboriginal Tent Embassy, e la piaga delle morti aborigene in carcere.

Alla politicizzazione degli spazi pubblici risponde, quindi, l'indigenizzazione di spazi culturali, fisici e non, precedentemente negati. La pervasività dell'arte aborigena nell'agenda sociale di un'Australia proiettata verso il nuovo millennio confermava che diverse strategie culturali di ripresa e sopravvivenza potevano fungere da deterrente nei confronti delle nuove forme di colonialismo.

Alle soglie di un mondo globale

La storia dell'arte koori passa attraverso alcune mostre ed eventi fondamentali che hanno aperto ai suoi interpreti le porte del panorama artistico australiano e internazionale.

Indiscutibilmente, la prima grande mostra legata al fenomeno dell'arte koori fu *Koori Art '84*, curata da Vivien Johnson e andata in scena all'Artspace di Surry Hills (Sydney) dal 5 al 29 settembre 1984¹¹. La mostra comprendeva i lavori di 25 artisti provenienti da contesti diversi: vi erano esposte opere tanto di artisti urbani quanto di artisti non urbani che utilizzavano media e tecniche occidentali, dipinti di paesaggisti e addirittura di acquerellisti di Hermannsburg e batik provenienti dalla comunità di Ernabella (South Australia)¹². Il variegato campionario di opere esposte era una conferma del fatto che gli artisti aborigeni rigettassero le rigide classificazioni della storia dell'arte occidentale e intendessero realizzare un programma più inclusivo, volto specialmente a valorizzare l'opera di chi aveva sempre lavorato in isolamento a causa del fatto di non essere parte di alcuna cooperativa artistica.

Questa mostra ebbe un impatto rivoluzionario nel suo riuscire ad aprire all'arte aborigena nuovi spazi all'interno di un contesto sociale come l'area urbana di Sydney, culturalmente dominato dalla classe bianca medio alta. *Koori Art '84* fu la mostra spartiacque che introdusse definitivamente il vocabolo Koori nel sistema dell'arte australiano, e la sua natura polemica non era assolutamente sottaciuta. L'estrema eterogeneità delle opere e degli artisti esposti evidenziava il fatto che l'unico comune denominatore tra loro fosse il fatto di veicolare contenuti sociali e "impegnati"; l'obiettivo era quello di fornire una contronarrazione coloniale che denunciassero i disagi passati e presenti dell'essere aborigeni, tramite un'ibridazione la figurazione del realismo sociale e un'iconografia aborigena più tra-

dizionale. Non esisteva, dunque, un impegno nel ricercare una comunanza di fattori estetici e rappresentazionali, bensì un'intesa da un punto di vista culturale e politico. D'altro canto, questa tendenza mostrava un certo grado di coerenza con il clima internazionale: la logica comunitaria dei gruppi e dei movimenti non sopravvisse agli anni Settanta, e il cosiddetto riflusso del decennio successivo si manifestò anche nel mondo dell'arte, in cui stili e correnti si andavano atomizzando e le singole individualità salivano alla ribalta. Da un punto di vista contenutistico e stilistico, però, gli artisti di *Koori Art '84* non avevano il minimo interesse nel ricercare ispirazione nelle tendenze predominanti dell'arte contemporanea internazionale. Una certa parte della critica non dimostrò il minimo interesse nel valorizzare la novità di questo fenomeno. L'artista multimediale Brenda L. Croft scrive a tal proposito¹³:

La reazione era basata sull'assunto assimilazionista che esisteva velatamente dalla prima metà del secolo. Il mondo dell'arte dominante si sentì obbligato a rigettare questa nuova opera perché i materiali adoperati dagli artisti non erano pigmenti naturali su corteccia, né i più facilmente accettabili acrilici su tele distese - accettabili, cioè, quando utilizzati dagli artisti di comunità tradizionali come Papunya. I critici la etichettarono come arte bianca di seconda mano (ovvero, di artisti neri che provavano a fare i bianchi o che non erano neri abbastanza), una moda passeggera, una novità dal valore momentaneo.

Nel 1985, alla Ivan Dougherty Gallery di Paddington (Sydney) andò in scena *Heartland*, la prima mostra dedicata ad artiste donne, mentre l'anno successivo vide allestirsi altre due importanti esposizioni¹⁴: la prima fu *NADOC '86*, prima collettiva di fotografi aborigeni, allestita all'Aboriginal Artists Gallery di Sydney; la seconda fu *Urban Kooris*, tenutasi al Workshop Arts Centre di Willoughby (Sydney), che ripropose i lavori di molti degli

artisti che avevano già esibito in *Koori Art '84*, più quelli di diverse altre personalità che sarebbero andate poi a fondare la Boomalli Aboriginal Artists Cooperative nel 1987, a cui è dedicato spazio nel prossimo capitolo.

Tutti gli artisti che esibirono in queste prime mostre urbane degli anni Ottanta provenivano da ambienti diversi, alcuni erano completamente autodidatti, altri venivano da studi terziari che spesso, però, avevano trovato deludenti. Difficilmente, infatti, le istituzioni erano in grado di promuovere un'identità creativa contemporanea dell'aboriginalità che non fosse legata all'immaginario dell'Australia remota. A molti nativi australiani nati e cresciuti in città mancavano riferimenti culturali autentici, subissati com'erano da un'iconografia aborigena obsoleta o lontana che a loro di certo non apparteneva. I rischi di isolamento e alienazione per la realtà aborigena metropolitana erano concreti, nel momento in cui ci si trovava compressi tra un contesto sociale urbano anglo-celtico e un'idea collettiva di aboriginalità ancora troppo legata a un ambiente rurale distante fisicamente e culturalmente. Un ruolo importante che le mostre degli anni Ottanta svolsero fu quello di fornire una soluzione a questo disagio, agendo contemporaneamente come vetrina e forza aggregante delle individualità artistiche presenti in contesti dispersivi come quelli delle grandi città.

Il 1986 fu anche l'anno della sesta Biennale di Sydney, dal titolo *Origins, Originality + Beyond*. Questa edizione della Biennale includeva due opere che avrebbero innescato uno dei dibattiti più accesi nel panorama dell'arte aborigena di quegli anni: *Five Dreamings* di Michael Nelson Tjakamarra [fig.15] e *The Nine Shots* di Imants Tillers [fig.16]. Quest'ultimo, australiano di origini europee, si era appropriato, nella sua opera, di alcuni motivi dell'opera di Tjakamarra, e tale gesto venne chiaramente interpretato come appropriazione indebita e sintomo di colonialismo culturale. Nella logica postmoderna con cui operava

Tillers, l'opera d'arte diventa un bene comune nel momento in cui viene fatta circolare e diventa quindi patrimonio autonomo. Ciò che Tillers definiva, in un suo saggio, "un fallimento della località"¹⁵, risponde a quel meccanismo che Walter Benjamin aveva definito di "perdita dell'aura" dell'opera d'arte, ovvero la sua riproduzione meccanica e il suo immergersi in un flusso globale di informazioni. Ciò che quest'atto di appropriazione pareva sottintendere era un incoraggiamento alla decontestualizzazione e alla perdita di identità e referenze storico-culturali; in realtà, quello che Tillers aveva provato a fare era mostrare un'altra faccia di questo processo di normalizzazione, ovvero il l'obsolescenza di barriere e incasellamenti, facendo leva su un contesto – quello dell'arte koori – in cui realtà multidimensionali ed eterogenee convivono. Michael Nelson fu tra i pochi a comprendere il significato di ciò che Tillers intendeva con "fallimento della località": egli affrontò la questione interpretando l'azione di Tillers in quanto gesto di conoscenza interculturale, in pieno spirito conciliativo e collaborativo. A conferma di ciò, nei mesi successivi Tjakamarra iniziò a lavorare ad un dipinto nello studio di Tim Johnson, un artista australiano bianco con cui aveva stretto amicizia a Papunya nei primi anni Ottanta, al quale diede poi il compito di terminare il dipinto nella prospettiva di realizzare uno scambio interculturale tra bianchi e neri¹⁶.

Quella di Imants Tillers restava, però, un atto di appropriazione di codici provenienti da un sistema semantico chiuso e rispondenti ad un'affiliazione per comunità, clan e *moieties* (metà, nei sistemi di parentela). Quei motivi da lui utilizzati restavano di proprietà consuetudinaria di Michael Nelson, il quale disse a Tillers che in quell'occasione andava tutto bene, ma di non farsi trasportare troppo (*getting carried away*).

Il 1988, l'anno del bicentenario, rappresentò uno spartiacque

per la cultura aborigena, che giocò un ruolo tanto importante quanto delicato in un contesto politicamente carico di una pletora di implicazioni. Per gli artisti aborigeni, tanto quanto per tutti gli operatori culturali, si trattava di una sfida difficile da affrontare: si celebravano duecento anni di sterminio, di espropri e razzismo, e gli aborigeni avevano bisogno di trovare il giusto modo per esprimere la propria voce a tal riguardo. Come scrive Morphy "gli aborigeni avrebbero potuto boicottare del tutto le celebrazioni o avrebbero potuto organizzare contro-manifestazioni con l'obiettivo di sabotare, invece le loro contro-manifestazioni furono rivolte al cambiamento del significato del bicentenario"¹⁷.

La linea che si scelse di seguire fu, infatti, quella di una sovversione pacifica nello spirito della riconciliazione. Il messaggio positivo che si intendeva comunicare era che la cultura aborigena non solo fosse sopravvissuta a duecento anni di soprusi, ma che fosse viva e vigorosa abbastanza da ritagliarsi un ruolo centrale nelle celebrazioni. Le istituzioni della classe dominante stesse tendevano, in quell'occasione, più di una mano all'aboriginalità: la retorica del voler mostrare al mondo l'affrancamento del paese dal passato coloniale britannico non poteva prescindere dal coinvolgimento e dalla partecipazione dell'Australia aborigena. L'Australia perseguiva l'obiettivo di sfruttare la vetrina del bicentenario per promuovere il suo nuovo ruolo di attore commerciale dell'area del Pacifico e di realtà progressista all'avanguardia in materia di diritti civili. Lo spazio destinato all'aboriginalità nel programma del bicentenario rifletteva un potenziale spazio analogo da ritagliarsi nella più ampia cornice della costruzione di un'identità nazionale. Le opere degli artisti aborigeni in questa occasione interrogavano la storia col tentativo di riscriverla dal punto di vista dei vinti: stampe, poster, performance teatrali di strada, fotografie, installazioni furono realizzate in occasione dell'Australia Day

1988, che da quel momento in avanti assunse le diciture alternative di Invasion Day e Survival Day. Una delle grandi opere simboliche realizzate da artisti aborigeni nel 1988 fu il mosaico creato da Michael Nelson Tjakamarra nel piazzale antistante la nuova sede del Parlamento a Canberra in occasione della sua inaugurazione il 9 maggio di quell'anno.

L'opera, però, più celebre legata al bicentenario australiano del 1988 è senza dubbio l'Aboriginal Memorial, una installazione di duecento tronchi funerari incavati (*dupun*) realizzati da 43 artisti della comunità di Ramingining, nella Terra di Arnhem centrale [fig.17]. L'opera è senza mezzi termini un monumento funebre, commemorante le morti degli aborigeni in seguito ai duecento anni di occupazione e colonizzazione. Il memoriale si compone di tronchi utilizzati in occasione di cerimonie di reinumazione, decorati coi motivi appartenenti ai clan di quella zona della Terra di Arnhem e coi relativi soggetti del Dreaming. Wally Caruana, ex curatore presso la National Gallery of Australia di Canberra, scrive a proposito dell'opera¹⁸:

La forma del Memoriale realizzava le intenzioni degli artisti di commemorare le migliaia di aborigeni scomparsi nel corso della colonizzazione europea, per i quali non era stato possibile svolgere riti funebri appropriati. L'importanza del Memoriale, ad ogni modo, non è confinata nel passato. Parla della vita, della continuità, e di un nuovo inizio. Presentandosi come un'imponente foresta di immagini, esso afferma fiduciosamente che c'è un posto per gli aborigeni nella società contemporanea. Per realizzare i suoi intenti, gli artisti hanno previsto che il Memoriale fosse collocato in uno spazio pubblico dove potesse essere preservato per le future generazioni. In quanto eccezionale opera d'arte, il Memoriale è ora permanentemente esposto alla National Gallery di Canberra.

La fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta vedono una significativa partecipazione dell'arte aborigena australiana in

due importanti eventi europei.

Il primo fu *Magiciens de la Terre*, la celebre mostra andata in scena al Centro Georges Pompidou di Parigi dal maggio all'agosto 1989, che riscrisse completamente il rapporto tra geografie (e gerarchie) artistiche. *Magiciens de la Terre* si interrogava sui fenomeni artistici del sud del mondo, sui risultati conseguiti dai processi di decolonizzazione in Asia e soprattutto in Africa, e sulle prospettive future di un mondo globale. Il principale oggetto concettuale da distruggere era il canone primitivista dell'arte extra-occidentale, insieme al luogo comune che i contenuti di quest'arte fossero unicamente legati ad una dimensione di codificazione sacra e spirituale. Una cinquantina di artisti occidentali furono chiamati ad esporre insieme ad un numero analogo di colleghi extra-occidentali, tra cui figuravano artisti provenienti dalla Terra di Arnhem e dalla comunità di Yuendumu, nell'Australia centrale¹⁹. Questi ultimi realizzarono *Yarla*, una larga scultura di terra che fu esposta di fronte ad una parete su cui l'artista inglese Richard Long aveva dipinto un enorme cerchio di fango, a sottolineare come dell'arte proveniente da due contesti radicalmente diversi potesse fondersi in un'unica opera.

Il secondo grande evento europeo in cui l'arte aborigena australiana figurò in maniera rilevante fu la Biennale di Venezia del 1990. La scelta, da parte dell'Australia Council, di far rappresentare il paese a due artisti (Rover Thomas e Trevor Nickolls, nel dettaglio nel successivo paragrafo) che non lavoravano secondo gli schemi ormai canonizzati dell'arte del deserto e del *top end* ebbe una portata quasi rivoluzionaria. L'Australia decideva di giocare le sue carte agli occhi del mondo secondo qualcosa di originale, di ibrido, lontano sia dall'ormai celebre puntinismo che dalle pitture su corteccia, mostrandosi una creatura culturalmente pregna di novità da offrire. Nel padiglione australiano di quell'anno esisteva anche la volontà

di rimarcare i limiti delle classificazioni, proponendo un'arte cosiddetta urbana e koori da parte di due artisti che, per provenienza geografica, non erano koori – Nickolls era originario di Adelaide e Thomas della regione del Kimberley orientale. Diverse voci critiche descrivono la Biennale del 1990 come il momento spartiacque in cui l'arte aborigena viene recepita e accettata in quanto contemporanea a quella occidentale perché ad essa genuinamente analoga, e non perché imitativa o primitiva²⁰.

Individualità avanguardiste

Come si evince dal fatto che la definizione stessa di arte koori fosse malleabile ed estendibile a più campi e metodologie di espressione, i protagonisti dell'arte aborigena australiana degli anni Ottanta e Novanta lavorarono al di fuori della logica delle tendenze o del gruppo canonizzato. Si tratta di uno degli aspetti che maggiormente differenziò questi artisti dai colleghi delle comunità del deserto o del resto dell'Australia cosiddetta remota, in cui i membri delle cooperative avevano dato spesso vita ad autentici movimenti fatti di temi e motivi ricorrenti nel lavoro dei singoli. Nelle città – complice anche il periodo storico in cui la logica del movimento risultava depotenziata un po' in tutto il mondo – gli artisti si aggregarono tra loro, anche in cooperative, ma un minimo comune denominatore espressivo mancava. L'individualità prevaleva sullo stile collettivo, anche a causa della pluralità di media e mezzi di espressione che questi artisti adoperavano.

Questo paragrafo è dedicato ad una breve panoramica su diverse individualità che hanno segnato alcune tappe fondamentali dell'arte aborigena urbana. Si tratta di artisti che hanno quasi sempre lavorato autonomamente, mentre il capitolo

successivo tratta di fenomeni e interpreti legati a collettivi artistici che, come già specificato, funsero – o fungono – unicamente da centri di aggregazione senza mai dettare linee stilistiche e formali uniformi ai suoi membri.

Molti critici identificano come fonte di ispirazione per diversi interpreti della prima ondata di arte urbana due artisti aborigeni operanti già nella seconda metà dell'Ottocento: William Barak e Tommy McRae²¹. Si tratta di due artisti che realizzavano, su commissione europea, disegni figurativi che mostravano soggetti stilizzati impegnati in atti cerimoniali o di vita quotidiana [fig.18]. Barak e McRae convogliavano prospettive ideali e culturali che attingevano dall'immaginario del patrimonio indigeno, ma in uno stile abbastanza singolare e avanguardista. Il fatto, inoltre, che vendessero agli europei opere commissionate rappresenta un aspetto della dimensione dello scambio interculturale fortemente innovativo per l'epoca.

Uno dei primi artisti ad impostare il canone multiforme dell'arte urbana fu Harry J. Wedge, interprete di un'arte narrativa riguardante i temi sensibili dell'aboriginalità da quelli del passato [fig.19] (la spiritualità, la storia coloniale, il genocidio) a quelli del presente (abuso di alcol, violenza domestica, morti in carcere). Scrive Hannah Fink a proposito dell'artista²²:

Nel suo mondo dipinto, delle figure fuori misura fanno smorfie e gesticolano sotto cieli sgargianti, oppure fissano dalla tela a bocca aperta, afflitte e oltraggiate, irradiate di rabbia, o paura, o felicità, o a volte semplice energia. Una venatura di rabbia scorre tra le storie e le immagini, e la sua visione è informata da un sagace senso di ingiustizia e di perdita.

I soggetti di Wedge, infatti, osservano e interrogano lo spettatore oltre i confini della tela, esprimendo un senso di minaccia ed eccitazione. Gli occhi sono quelli dell'artista stesso, che si

impegna a ricercare una connessione e una comunicazione col fruitore²³.

Il tema dell'identità è ampiamente trattato anche nel lavoro del già citato Lin Onus²⁴. Onus lavorò sempre da autodidatta ma immerso in un ambiente fortemente esposto all'arte, grazie al padre artigiano che gli trasmise l'idea che i confini tra l'arte aborigena e il relativo artigianato fossero labili. La carriera di Onus è indistricabilmente legata ai suoi pellegrinaggi nella Terra di Arnhem, in particolare presso la comunità di Maningrida. L'artista, infatti, acquisì fondamentale conoscenza degli artisti del *top end*, portando a compimento una commistione tra i loro motivi tipici e un figurativismo iperrealista fatto di immagini spesso sovrapposte a sfondi paesaggistici codificati in pattern tradizionali [fig.20]. Figura fondamentale nella carriera di Onus – come in quella di tanti altri artisti koori – fu Djon Mundine, di origine Bandjalung (nord-est NSW), già curatore del Museum of Contemporary Art di Sydney e del National Museum di Canberra. Dalla fine degli anni Settanta, Mundine era *art advisor* presso le comunità di Ramingining e Maningrida, agendo da intermediario tra gli artisti locali e quelli che arrivavano a svolgere il proprio apprendistato dal sud-est. Mundine fu uno dei critici più impegnati nella valorizzazione dell'arte koori e nella lotta al pregiudizio che si trattasse di una manifestazione culturale che aveva smarrito i legami con la tradizione indigena.

Altro personaggio chiave della storia artistica degli anni Ottanta in Australia è Trevor Nickolls, il cui stile è stato definito da Ian McLean "artisticamente grezzo", di un'intensità maniacale da *horror vacui*²⁵. Iconica e didattica, la tecnica di Nickolls tradisce gli studi accademici che egli compì nella sua città natale di Adelaide, e che lo portarono ad affezionarsi all'arte occidentale medievale e moderna. Tra le tendenze più strettamente contemporanee, l'attenzione di Nickolls si concentrava sul solo surrealismo, che fuse col realismo magico dell'arte ex-

tra-occidentale e con l'immaginario popolare degli anni Sessanta. I contenuti dell'arte di Nickolls trattavano di una dialettica manichea che vedeva opposta una dimensione primigenia naturale e spirituale ad una moderna industriale e asettica. Tra il 1978 e il 1981, Nickolls realizzò una serie dal titolo *Dream-time Machinetime* [fig.21], che indaga sui drastici cambiamenti subiti dal paesaggio indigeno in seguito alla colonizzazione e alla conseguente industrializzazione. Secondo Morphy²⁶:

I suoi dipinti spesso includono una mappa dell'Australia in cui un mondo aborigeno idilliaco e armonioso è distrutto dalla violenza delle attività minerarie, degli scavi, della distruzione, e in cui un abbondante paesaggio di alberi e frutti viene dominato da alti edifici del panorama urbano. Egli ha sviluppato una sua iconografia complessa per comunicare il messaggio dell'avidità e della violenza coloniale, e dell'invadente impatto della tecnologia.

I dipinti di questa serie mostrano influenze dell'arte del deserto, nel largo utilizzo della tecnica puntinista fatto dall'autore. Veicolando un'espressione, però, più formale, l'effetto decorativo che ne risulta è efficace nel suo stridere con la brutalità dell'immaginario coloniale.

Quella di Nickolls fu, per certi versi, interpretata come arte dell'appropriazione nel momento in cui riferimenti espliciti a contesti artistici a lui non appartenenti (il *dot painting*) vengono introiettati. Un caso analogo è quello di Robert Campbell Jr., artista proveniente dalla zona Macleay River (nord-est NSW) che abbracciò in toto l'idea di arte come commento sociale e che ricorse per tutta la carriera alla citazione puntinista. Come nel caso di Nickolls, un contrasto viene a crearsi tra la luminosità dovuta ai dots e ai colori sgargianti e la tragicità dei temi trattati. I suoi dipinti sono sostanzialmente dei paesaggi narrativi su cui eventi cruciali della storia aborigena si dipanano, come ad esempio il Gurindji strike o l'Aboriginal Tent

Embassy [fig.22]²⁷.

L'artista che ha portato, però, il più grande contributo al dibattito sull'appropriazione nell'arte koori è sicuramente Gordon Bennett. Nell'introdurre un discorso congruo su Bennett, è opportuno ribadire come l'arte koori prevedesse una contro-appropriazione non solo dei mezzi dell'arte occidentale ma anche dell'immaginario indigeno di cui la narrativa legata alla colonizzazione si era appropriata declinandolo in forma di degradazione. Reclamare per decolonizzare: ovvero riprendere possesso di immagini stereotipate utilizzate come arma di propaganda coloniale e condizionamento sociale. Gordon Bennett è un artista che si proietta oltre questa logica, spingendosi verso l'appropriazione di immagini della cultura visuale occidentale per veicolare il messaggio della repressione sociale-culturale indigena²⁸. È il caso dell'opera del 1988 intitolata *Outsider* [fig.23], in cui una figura aborigena con la testa mozzata irrompe nella celebre camera di Vincent van Gogh ad Arles, sul cui letto sono distese due teste di statue classiche; dal collo reciso dell'aborigeno, fiotti di sangue fuoriescono andando a formare i motivi circolari del cielo della *Notte Stellata* dello stesso van Gogh. Scrive Morphy a proposito di Bennett²⁹:

I dipinti di Bennett rappresentano, secondo le sue stesse parole, «un'etnografia della rappresentazione». Il suo stile è caratterizzato dall'uso del sistema rappresentazionale sviluppato dall'arte europea al fine di riflettere sul processo coloniale. I suoi dipinti disegnano complesse analogie tra il mondo catturato dall'arte e la dominazione coloniale degli aborigeni. L'arte aborigena ha sempre avuto il potenziale di sovvertire la pratica rappresentazionale europea; l'etnografia della rappresentazione di Bennett rivela questa intricata storia.

In una sua famosa serie dal titolo *Home Decor (Preston + De Stijl = Citizen)* [fig.24], realizzata tra il 1995 e il 1998, Bennett coniuga la forma dell'appropriazione dell'immaginario occiden-

tale e la rivendicazione di quello aborigeno. In quest'opera, la tipica griglia del periodo newyorkese di Piet Mondrian è attraversata dalle caricature aborigene realizzate dalla pittrice anglo-australiana Margaret Preston tra gli anni Quaranta e Cinquanta. Le chiavi di lettura di questa serie sono molteplici: si va dalla critica al riduzionismo primitivista di cui era oggetto l'arte aborigena nella prima metà del Novecento, all'atto di appropriazione in sé dell'immaginario figurativo aborigeno da parte della Preston, fino ad arrivare ad un'interpretazione della griglia come metafora della costrizione coloniale. Oltre a questi aspetti marcatamente interculturali, l'interesse di Bennett è, però, anche rivolto ad una questione di stile. La scelta di Mondrian non è casuale: Bennett era intrigato dall'approccio multidisciplinare di De Stijl e alle idee teosofiche di Mondrian, secondo il quale il linguaggio visuale di un'astrazione articolata secondo lo strumento griglia ricerca l'universalità tramite la risoluzione delle antinomie, da quelle formalmente visibili nell'opera (astratto-figurativo) a quelle più metafisiche (spirituale-materiale). Bennett ritiene, dunque, che la griglia di De Stijl sia un utile strumento nell'espressione delle tradizionali antitesi manichee della storia coloniale come quelle bianco-nero, giusto-sbagliato, inclusione-esclusione³⁰.

Tra le opere di Bennett legate al tema dell'appropriazione svetta *The Nine Ricochets (Fall down black fella, jump up white fella)* [fig.25], un diretto attacco all'uso dell'appropriazione fatto da Imants Tillers nel suo *The Nine Shots*. Bennett aveva, infatti, interpretato l'opera di Tillers come una forma di furto e violenza culturale analoghe alle crudeltà subite dai popoli aborigeni in oltre duecento anni di colonialismo. Secondo Ian McLean, Bennett intendeva "tracciare un'equivalenza morale tra l'appropriazione della cultura aborigena da parte di artisti bianchi come Tillers e il massacro degli aborigeni da parte delle precedenti generazioni di coloni bianchi"³¹.

Risulta chiaro come l'appropriazione di Bennett e quella di Tillers rispondono a meccanismi diversi. Chiaramente, la cultura è per sua natura sincretica e si alimenta di citazioni, prestiti, e appropriazioni, ma anche le questioni del diritto d'autore e dei diritti di proprietà comunitari nella legge consuetudinaria aborigena sono di fondamentale importanza nel sistema e nel mercato dell'arte. Una chiave di risoluzione di questa classe di contraddizioni sta nella richiesta di autorizzazione all'interno di un quadro legislativo che possa consentire l'appropriazione. Quello che gli artisti aborigeni hanno spesso cercato di rivendicare è il diritto di inserirsi nel sistema dell'arte in maniera egualitaria. Così facendo, questo processo di autorizzazione può realizzarsi in base alla valutazione, da parte del prestatore, del rispetto dell'integrità culturale da parte di chi prende in prestito. È naturale che delicate questioni relative alle relazioni di potere fanno in modo che lo stesso atto di appropriazione risulti caricato di significati differenti nel momento in cui è compiuto da Bennett, un aborigeno, e da Tillers, un bianco. Questo squilibrio di fondo ha le sue ovvie ragioni storiche, che partono dal fatto che agli australiani indigeni, fino a poco fa, non fosse riconosciuta la proprietà intellettuale (il caso celebre fu quello di David Malangi a cui non fu chiesto di poter usare un suo dipinto su una banconota), e dal fatto che le istituzioni coloniali si appropriassero di tutto ciò che era loro senza il minimo atto di consultazione³².

Note

¹ Howard Morphy, *Aboriginal art* (London: Phaidon Press, 1998), 330.

² *Ibid.*, 380.

³ Suzanne Spunner, "Neither dots nor bark: Positioning the urban artist" in Sylvia Kleinert e Grace Koch (a cura di), *Urban Representations: Cultural expression, identity and politics* (Canberra: AIATSIS Research Publications, 2012), 93-94.

⁴ Morphy, *Aboriginal Art*, 379.

⁵ Spunner, "Neither dots nor bark", 95.

⁶ Lin Onus, "Koori art: Light at the end of the tunnel" in Ian McLean (a cura di), *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art: Writings on Aboriginal Contemporary Art* (Sydney: Power Publications, 2011), 148-149.

⁷ Ian McLean, "Zones of Engagement: Urban Australia" in Ian McLean (a cura di), *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art: Writings on Aboriginal Contemporary Art* (Sydney: Power Publications, 2011), 146.

⁸ Margo Neal, "United in the struggle: Indigenous art from urban areas" in Sylvia Kleinert e Margo Neale (a cura di), *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture* (Melbourne: Oxford University Press, 2000), 268-269.

⁹ Brenda Croft, "Boomalli: From Little Things Big Things Grow" in Luke Taylor (a cura di), *Painting the Land Story* (Canberra: National Museum of Australia, 1999), 104.

¹⁰ Ian McLean, "Aboriginal art and the artworld" in Ian McLean (a cura di), *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art: Writings on Aboriginal Contemporary Art* (Sydney: Power Publications, 2011), 57.

¹¹ Neal, "United in the struggle", 267-268.

¹² Wally Caruana, *Aboriginal art*, (London: Thames and Hudson, 1993), 186.

¹³ Croft, "Boomalli", 101.

¹⁴ Neal, "United in the struggle", 271.

¹⁵ Rex Butler e Morgan Thomas, "The ethics of appropriation", in Ian McLean (a cura di), *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art: Writings on Aboriginal Contemporary Art* (Sydney: Power Publications, 2011), 274-276.

¹⁶ Vivien Johnson, "Five stories, nine shots: From appropriation to collaboration" in Ian McLean (a cura di), *How Aborigines Invented the*

Idea of Contemporary Art: Writings on Aboriginal Contemporary Art (Sydney: Power Publications, 2011), 273-274.

¹⁷ Morphy, *Aboriginal Art*, 413.

¹⁸ Caruana, *Aboriginal art*, 206.

¹⁹ Morphy, *Aboriginal Art*, 374-375.

²⁰ Spinner, "Neither dots nor bark", 98-99.

²¹ Caruana, *Aboriginal art*, 181-182.

²² HJ Wedge e Hannah Fink, "HJ Wedge: Wiradjuri Spirit Man" in S.Kleinert e M.Neale (a cura di), *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture* (Melbourne: Oxford University Press, 2000), 292.

²³ Morphy, *Aboriginal Art*, 399.

²⁴ *Ibid.*, 386-392.

²⁵ Ian McLean, "Other Side Art: Trevor Nickolls" *Artlink* 31.2 (2011): 54-57.

²⁶ Morphy, *Aboriginal Art*, 385.

²⁷ Caruana, *Aboriginal art*, 198.

²⁸ Joan Kerr, "Appropriation art" in S.Kleinert e M.Neale (a cura di), *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture* (Melbourne: Oxford University Press, 2000), 483-484.

²⁹ Morphy, *Aboriginal Art*, 399.

³⁰ Gordon Bennett, "Home Decor (Preston and De Stijl = Citizen)" in S.Kleinert e M.Neale (a cura di), *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture* (Melbourne: Oxford University Press, 2000), 489.

³¹ Ian McLean, "The eternal return of irony: Gordon Bennett (1955-2014)" *Discipline* 4.2015 (2015): 170-183.

³² Morphy, *Aboriginal Art*, 416-417.

Arte e comunità urbane

Boomalli: lasciare il segno

La Boomalli Aboriginal Artists Cooperative rappresenta uno dei più importanti organismi nel panorama dell'arte koori. Si tratta di una cooperativa fondata a Sydney nel 1987 da dieci artisti aborigeni, e che ha contribuito enormemente alla causa dell'affermazione dell'arte koori nel mondo dell'arte australiano. Boomalli nasce con l'obiettivo di combattere tutti i pregiudizi legati all'autenticità dell'arte koori, reclamando un'autogestione dell'industria dell'arte indigena metropolitana e promuovendo un controllo autentico della produzione creativa aborigena nei suoi processi strutturali quali la curatela e il marketing. I dieci membri fondatori furono Euphemia Bostock, Fiona Foley, Michael Riley, Tracey Moffatt, Jeffrey Samuels, Bronwyn Bancroft, Avril Quail, Fern Martens, Arone Raymond Meeks e Brenda L. Croft, tutte personalità che hanno, negli anni successivi, rivestito una grande rilevanza nel mondo dell'arte australiano in quanto artisti, curatori, critici e operatori culturali. La composizione geograficamente eterogenea del nucleo fondatore di Boomalli è esemplificativa di come l'arte koori si fondasse sulla molteplicità dei mezzi e sul superamento di barriere e classificazioni: tra i dieci artisti, infatti, c'era chi era originario di varie zone del Nuovo Galles del Sud, del Queensland e del Territorio del Nord.

Boomalli è una parola che ricorre nelle lingue Kamilaroi, Wiradjuri and Bundjalung (Nuovo Galles del Sud) e che significa "colpire", "contrattaccare", "illuminare" e "lasciare il segno"¹. Etimologicamente, Boomalli è quindi una denominazione che

centra il punto riguardo la natura politica dell'arte aborigena, la quale – in un contesto come Sydney – è indissolubilmente legata all'attivismo indigeno. La prima storica location di Boomalli testimonia la tendenza *engagé* del fenomeno: l'ex fabbrica di cucito che la cooperativa scelse come sede si trovava a Chippendale, un sobborgo interno di Sydney confinante con Redfern. Boomalli si trovava, quindi, nel centro di un'area industriale (oggi "riqualificata" e divenuta residenziale) in stretta prossimità col cuore della principale comunità aborigena della città di Sydney.

La prima mostra tenuta dalla cooperativa, dal titolo *Boomalli au-go-go*, inaugurò nel novembre 1987 e segnò l'immediato successo dell'esperimento portato avanti dai dieci membri fondatori. Tanto collettivamente, quanto individualmente, gli artisti di Boomalli entrarono in maniera diretta nel mondo dell'arte australiana proponendo un nuovo tipo di arte aborigena multidisciplinare, ironica, sociale, e, soprattutto, genuinamente contemporanea. Il mondo dell'arte aborigena presentava per la prima volta un nucleo di artisti che lavorava con diverse tecniche quali pittura, stampa, incisione, video, fotografia, scultura, disegno tessile. Michael Riley ritrasse l'esperienza di questa prima mostra nel suo ormai iconico documentario *Boomalli: Five Koori Artists* (1988) il cui focus è sul lavoro di Arone Raymond Meeks, Fiona Foley, Tracey Moffatt, Jeffrey Samuels e Bronwyn Bancroft².

La prima mostra di Boomalli inaugurò poche settimane prima del Bicentenario. Il 1988 rappresentò una sensibile sfida anche per la cooperativa, la quale ricercò il modo più appropriato di rispondere culturalmente all'invisibilità forzata a cui l'aboriginalità fu costretta durante i dodici mesi di celebrazioni. Una riflessione efficace che i membri di Boomalli portarono avanti era legata al concetto stesso di artisticità. La rivendicazione della propria individualità creativa era uno dei modi di mostrare la

resistenza della cultura aborigena nella sua contestualizzazione metropolitana. Tutto era volto a sottolineare la propria diversità in relazione alle comunità tradizionali, i cui contenuti restavano legati alla rappresentazione dei codici e delle storie del Dreaming appartenenti alla collettività dei clan e non ad un patrimonio artistico personale. Da questo ragionamento scaturì la tendenza a veicolare contenuti che interrogassero la propria identità e le proprie radici culturali; fare ciò nell'anno del Bicentenario voleva dire confrontarsi col razzismo, il pregiudizio, la storia coloniale e le sue ferite. Fu proprio a queste ferite mai rimarginate che Marcia Langton si riferì quando coniò, in un suo saggio, l'espressione *De Facto Apartheid*, che fu poi adottata come titolo di una mostra tenutasi al Performance Space di Sydney nell'anno del Bicentenario. Questa collettiva includeva i lavori dei membri di Boomalli, ed esplicitava il fatto che il mondo dell'arte koori stesse mutuando una terminologia politica dal mondo dell'accademia e dell'attivismo.

Nello stesso anno, Boomalli presentò presso il proprio spazio una mostra dal titolo *Kempsey Koori Artists*, in cui erano esposte le opere di artisti – tra cui Robert Campbell Jr. – provenienti da Kempsey, una cittadina di campagna che sorge sulle rive del fiume Macleay (nord NSW). Parimenti, nel 1991 Boomalli espose le opere di Ian Abdulla e HJ Wedge, artisti appartenenti alla prima generazione di arte koori provenienti da due contesti molto diversi: il primo dalla nazione Wiradjuri (interno NSW), il secondo da quella Ngarrindjeri (Murray River, South Australia). Queste due esposizioni sottolineavano un ulteriore carattere fondamentale dell'arte Koori, ovvero la labilità della distinzione tra urbano e rurale e la propensione di Boomalli a voler essere non solo un conglomerato di artisti ma anche uno spazio espositivo di riferimento per tutti gli artisti indipendenti di ogni latitudine. Come scrive Brenda L. Croft³:

I membri originari di Boomalli avevano inizialmente voluto creare un ambiente favorevole in cui svilupparsi e agire come un modello di qualcosa che potesse essere stabilito anche da altri. Laddove possibile, l'organizzazione ha offerto sostegno e consulenza ad altri artisti e amministratori aborigeni, sia che lavorassero in modo indipendente che con le istituzioni.

Gli anni Novanta segnarono l'inizio di un coinvolgimento sempre più diretto dei membri di Boomalli nel panorama artistico nazionale. Nel febbraio del 1992, il Museum of Contemporary Art (MCA) di Sydney inaugura *Tyerabarrbowaryaou*, la sua prima mostra di arte aborigena contemporanea, curata da Djon Mundine e da Fiona Foley, in cui erano esposte opere di Ian Abdulla, Gordon Bennett, Robert Campbell Jr., Sally Morgan, Paddy Wainburranga, e della stessa Foley. La mostra ebbe anche un respiro internazionale, essendo stata trasferita alla Biennale dell'Avana a Cuba quello stesso anno. Nel 1992, Boomalli vide il suo primo trasferimento di sede: il nuovo spazio si trovava sulla Abercrombie St., sempre nel sobborgo di Chipendale, e una personale monografica sull'opera di HJ Wedge dal titolo *Wiradjuri Spirit Man* inaugurò il cambio di location.

In questi anni il nucleo originario degli artisti di Boomalli si disperse, molti artisti intrapresero carriere sempre più indipendenti, ulteriori collaborazioni vennero instaurate e nuovi profili furono creati. Le risorse su cui la cooperativa contava si videro di molto ridimensionate durante i primi anni Novanta e ciò rese chiara la necessità, per i membri, di passare da un volontariato partecipativo a uno staff amministrativo fisso che regolasse i fondi provenienti da svariate fonti quali l'Australia Council, il Dipartimento dell'impiego, dell'educazione e della formazione, il ministero per le arti del Nuovo Galles del Sud. Il generale quadro di revisione di Boomalli portò Brenda L. Croft a prendere la decisione di assumere il ruolo di amministratrice full-time

della cooperativa, in coppia con la curatrice e accademica Heti Perkins⁴. La presenza di uno staff amministrativo specificamente dedicato e ben gestito risultò in una forte crescita per la cooperativa, che si trasformò in un'autentica istituzione internazionalmente riconosciuta. Heti Perkins riuscì a gestire una fitta rete di contatti e di eventi simultanei, diversi dei quali ebbero un forte riscontro anche all'estero. Tra questi vi fu una mostra itinerante dal titolo *True Colours: Aboriginal and Torres Strait Islander artists raise the flag*, realizzata in collaborazione con l'Iniva (Institute of International Visual Arts) di Londra. La mostra fu curata da Perkins e il tour organizzato dal curatore afro-britannico Eddie Chambers, il quale, tra il 1994 e il 1996, portò le opere degli artisti koori a Perth (Australia), Londra, Liverpool e Leicester (Regno Unito)⁵.

Boomalli rappresenta un fulgido esempio di come tante organizzazioni o centri d'arte si siano sviluppati partendo dal semplice operato dei suoi membri e non da quello di un consiglio governativo. In questo caso, l'amministrazione della cooperativa è sempre stata rivolta alla creazione di un network collaborativo che potesse includere artisti e soggetti culturali delle comunità circostanti e non solo. Boomalli ha saputo inserire la dimensione dello spazio espositivo nel quadro di collaborazioni transculturali in cui vari organi della comunità hanno partecipato. Ne è un esempio il fatto che, dopo essersi trasferita da Chippendale al vicino sobborgo di Annandale e poi a quello di Leichhardt negli anni Duemiladieci [fig.26], l'Inner West Council (una delle municipalità di Sydney) abbia spesso stanziato fondi per la promozione delle attività di Boomalli. Le comunità indigene locali e regionali hanno salutato con entusiasmo il fenomeno Boomalli, vedendolo come tramite tra le proprie personalità artistiche e il mondo dell'arte metropolitano. L'impegno di Boomalli non si interseca, però, solo con le attività

delle comunità indigene ma con tutte quelle della società civile al fine di migliorare il livello di inclusione e sostenibilità sociale. Esemplificativa a tal proposito è una mostra del 1994 dal titolo *Postcards from the Bay*, nella quale furono esposte le opere di 80 detenuti del Long Bay Correctional Centre, una casa di correzione dei sobborghi sud-orientali di Sydney⁶. Sul senso di coesione sociale che può derivare dall'azione di promozione artistica e culturale, Hetti Perkins sostiene che⁷:

Le comunità acquisiscono un forte senso di orgoglio e soddisfazione dalle arti visive [...] Credo che per chi non è aborigeno le arti visive siano state un vero e proprio strumento per la comprensione e il rispetto delle comunità aborigene [...] Questo è ciò che è cambiato molto nel modo in cui gli aborigeni sono percepiti in questo paese. È il riconoscimento internazionale delle nostre arti visive che ha portato la gente a pensare «Oh, tutto ciò è nel nostro cortile, cosa ci siamo persi in tutto questo tempo?». In questo modo le arti visive sono importanti in quanto fonte di orgoglio, e di certo suscitano rispetto a livello nazionale e internazionale.

Il carattere “politico” dell'azione di Boomalli si manifesta nelle questioni relative all'attivismo indigeno che, in un contesto metropolitano, si intersecano con le rivendicazioni di altre fasce di comunità più o meno minoritarie. È il caso della comunità LGBTQIA di Sydney e della rete dell'attivismo femminista, avendo i membri di Boomalli spesso veicolato contenuti relativi alle questioni di genere. La città di Sydney è tra quelle che ospitano una delle più folte comunità omosessuali in Australia, e le strade del centro cittadino ospitano ogni anno il Sydney Gay and Lesbian Mardi Gras, la locale parata del gay pride. L'attivismo indigeno ha spesso trovato spazio all'interno degli eventi organizzati dalla comunità LGBTQIA e viceversa: un esempio è quello della parata del Bicentenario in cui attivisti indigeni gay hanno sfilato su un carro allegorico-satirico ripro-

ducente le fattezze del capitano Cook⁸. Il Mardi Gras di Sydney vede sfilare ogni anno i carri da parata dei membri omosessuali delle comunità indigene, i quali mettono a disposizione i propri design nella realizzazione dei carri e dei costumi. Due esempi di campo forniscono un esempio dell'attenzione che Boomalli ha sempre rivolto a questioni e tematiche di genere. Si tratta di due mostre che il sottoscritto ha contribuito ad allestire durante il periodo di volontariato presso Boomalli tra il febbraio e il maggio 2016: *Alterity* (24 febbraio – 10 aprile 2016) e *Collective Works by the Gumbaynggirr Felt Artists* (28 aprile - 22 maggio 2016).

Alterity è stata espressamente concepita in quanto parte del calendario di eventi che hanno segnato la settimana del Mardi Gras 2016, andato in scena il 5 marzo. In quanto tale, la mostra presentava tematiche riguardanti l'uguaglianza di genere e le forme di sessualità cosiddette alternative tramite un'ampia gamma di strumenti e tecniche tra cui pittura, video-installazioni e performance dal vivo durante la cerimonia di inaugurazione. Lo scopo dell'esposizione era di promuovere una riflessione sull'impegno che Boomalli ha preso con la comunità LGBTQIA, in una cornice in cui si potesse realizzare un dialogo tra due contesti sociali marginalizzati. In questo modo, la richiesta di riconoscimento tramite l'espressione creativa del proprio sé e la rivendicazione della propria identità sessuale diventa uno strumento centrale per sostenere il dibattito sui diritti civili tra cui quello sui matrimoni egualitari⁹.

Collective Works by the Gumbaynggirr Felt Artists non era una mostra direttamente connessa a questioni di uguaglianza di genere, ma presentava specificamente i lavori di artiste donne [fig.27]. Si tratta di un gruppo di artiste legate al territorio della comunità Gumbaynggirr, che si estende dalla cittadina di Nambucca Heads a quella di Grafton, nel Nuovo Galles del Sud settentrionale. Il collettivo, riunito dall'artista Donna Brown,

si compone di artiste che lavorano principalmente a composizioni in feltro, senza escludere però opere pittoriche e installazioni. Secondo Donna Brown¹⁰, il vantaggio nell'avere connessioni con una galleria di un contesto urbano così ampio sta nell'amplificazione dell'attenzione di cui possono godere artiste e artisti che hanno sempre e solo esibito in piccoli locali o in spazi casalinghi nelle zone più rurali della costa settentrionale dello stato. Il modello cooperativo di Boomalli viene così interpretato come una piattaforma quasi familiare che fa da cornice all'interazione tra gli artisti, il pubblico e i professionisti del mondo dell'arte. Alcuni esempi di opere esposte sono gli arazzi di Margrit Rickenbach, un'artista svizzera che ha lavorato con la tappezzeria medievale e che ha introdotto al gruppo la pratica della lavorazione del feltro [fig.28]; l'installazione a tecnica mista di Charmain Davis dal titolo *Words Are Like Weapons* [fig.29]; alcuni quadri di Cecelia Wilson, un'artista con disabilità che prima di questa mostra aveva esposto solo in un piccolo caffè e in un centro di supporto per persone con disabilità della Nambucca Valley, zona le cui caratteristiche paesaggistiche sono rielaborate dall'artista tramite colori intensi e luminosi [fig.30]; diverse opere di Bronwyn Bancroft¹¹ – uno dei membri fondatori di Boomalli – tra cui una lunga tela su cui sono apposte alcune foto formato tessera che rappresenta il lignaggio e la storia della sua famiglia, una teca con alcuni oggetti in pietra ereditati dal nonno ultranovantenne che racchiudono informazioni intergenerazionali sulla terra natia della famiglia Bancroft [fig.31], un dipinto raffigurante un'aquila cuneata (il più grande rapace australiano simbolico per il popolo Bundjalung in quanto segno di un passaggio sicuro) [fig.32], un'installazione fatta di pile di scartoffie evocative del tedioso impegno amministrativo necessario a tenere in vita la cooperativa [fig.33], la foto di una giornata piovosa dalla veranda della casa dell'artista [fig.34].

Bronwyn Bancroft è, tra i membri fondatori di Boomalli, una delle personalità più poliedriche, essendosi cimentata non solo in pittura, illustrazioni e in altre tecniche propriamente associate al mondo delle belle arti, ma anche nel design di moda, tessuti e gioielli. Per i membri di Boomalli, l'insofferenza nei confronti della tassonomia si è riflessa anche nella tendenza a ricorrere spesso a forme di ibridazione nelle tecniche di composizione artistica. L'opera di Bronwyn esemplifica questa tendenza, avendo l'artista spesso fatto ricorso all'innesto della fotografia intesa come piccolo componente all'interno dell'ampio spettro di elementi compositivi del dipinto. La tela esposta in occasione di *Collective Works by the Gumbaynggirr Felt Artists* ne è un esempio, ma un'altra ben più celebre opera di Bronwyn conferma il fatto che l'artista abbia fatto suo questo principio creativo già dai primi anni Novanta. Si tratta di un'opera dal titolo *You don't even look Aboriginal* (1991) [fig.35] in cui piccole foto dell'artista compongono la narrazione di un'affermazione identitaria e di uno stigma degli stereotipi etnografici comunemente associati agli aborigeni del sud-est, esemplificati dalla celebre affermazione di Bronwyn "per lunghi anni siamo stati puniti per essere neri, ora ci puniscono per non esserlo abbastanza"¹².

Tra i membri di Boomalli, particolarmente importante è stata la carriera di Fiona Foley, artista di origine Batjala proveniente da Fraser Island nel Queensland. Foley ha lavorato con stampe, pittura, foto, collage, installazioni, concentrando la propria ricerca artistica sul tema della memoria storica¹³. Il contenuto delle sue opere esplora il trauma coloniale in quanto pungente commento sulla storia del razzismo australiano, ne è un esempio l'opera *The Annihilation of the Blacks* (1986) [fig.36], un'installazione allegorica dell'oppressione in cui una figura bianca osserva un gruppo di figure nere appese per il collo.

Jeffrey Samuels e Arone Raymond Meeks sono altre due figure centrali nella storia della fondazione di Boomalli¹⁴. Il primo ha legato tutta la sua vita professionale alla cooperativa, dai tempi di *Koori Art '84* all'attuale ruolo amministrativo di *chair-person* di Boomalli; proprio all'esperienza di *Koori Art '84* è legata una delle sue più famose opere, *This Changing Continent of Australia* (1984) [fig.37], in cui silhouettes dell'Australia sono riprodotte serialmente sulla tela. Il secondo ha veicolato contenuti legati all'identità tradizionale tramite diverse tecniche, in particolare la litografia, con la quale ha realizzato diverse opere tra cui *Water spirits* (1988) [fig.38].

proppaNOW: arte agit-prop

proppaNOW è un collettivo di artisti formatosi a Brisbane nel 2004, e rappresenta uno dei fenomeni più recenti e innovativi legati all'arte aborigena urbana. I membri di questo collettivo – Richard Bell, Vernon Ah Kee, Gordon Hookey, Tony Albert, Jennifer Herd, per citarne alcuni – sono tutti originari del Queensland e condividono un approccio marcatamente plurale nell'uso di tecniche e strumenti quali fotografia, installazioni e nuovi media. Il nome del collettivo prende spunto dal concetto del *proper way*, ovvero del comportarsi bene, nella maniera appropriata, e si basa quindi sull'appropriazione di un'espressione del paternalismo coloniale che impone all'indigeno il giusto – giusto per il colono – modo di stare al mondo¹⁵; *proppa* è la trascrizione di *proper* secondo la tipica pronuncia dell'AEE (Australian Aboriginal English). *Now* (ora, adesso), riportato in maiuscolo, sta invece a rimarcare la contemporaneità del fenomeno e la messa a punto di strategie culturali di sopravvivenza lontane dalla feticizzazione che l'Occidente ha fatto dell'arte aborigena tradizionale.

In quanto fenomeno artistico sorto specificamente in seno ad un ambiente metropolitano quale è la *capital city* del Queensland, proppaNOW nasce con l'intento di contrastare lo stato di abbandono discriminatorio nel quale versa la produzione artistica aborigena in contesti urbani. Si tratta di un fenomeno, però, radicalmente diverso da quello di Boomalli, che nasce come cooperativa di artisti con una sede fisica attorno al quale si sviluppa un network collaborativo. proppaNOW è innanzitutto un fenomeno sorto quasi vent'anni dopo, che raggruppa individualità artistiche impegnate a codificare nella propria opera i lasciti del colonialismo in un'epoca globale ormai matura. Nonostante il fenomeno dell'arte del sud-est sia esploso negli anni Novanta anche con ottime quotazioni di mercato, l'immaginario quintessenziale dell'arte aborigena resta legato alle comunità remote, attitudine che si riflette soprattutto in termini materiali di stanziamento di fondi istituzionali destinati quasi unicamente alle realtà dell'Australia rurale. È proprio da un caso dimostrativo di questa tendenza che le singole individualità di proppaNOW decisero di fondare il collettivo¹⁶: nel marzo del 2004, gli artisti del collettivo intrapresero la via dell'azione comune in seguito alla fondazione del Queensland Indigenous Arts Marketing and Export Agency (QIAMEA), un organo federale creato col fine di promuovere e sovvenzionare l'arte indigena del Queensland; la quasi totalità dei finanziamenti erano destinati alle comunità delle zone remote dello stato tra cui quelle del Lockhart River e di Aurukun nella penisola di Cape York e quella di Mornington Island nel Golfo di Carpentaria. All'inizio degli anni Duemila, quasi tutti gli artisti di proppaNOW avevano già carriere avviate, ma lavorando individualmente, e in più in un ambiente cittadino quale era Brisbane, la prospettiva di sovvenzionamenti governativi era qualcosa di chimerico; ciò che si dava per scontato era, infatti, che gli aborigeni delle città, istruiti e "assimilati", potes-

sero avere un accesso agevolato a studi, gallerie, e altri tipi di fonti del mondo dell'arte da cui potessero arrivare dei finanziamenti. proppaNOW nasce quindi come risposta al pregiudizio istituzionalizzato sull'autenticità; la collettivizzazione dell'operato dei suoi membri rappresenta un'azione diretta contro il pregiudizio sulla mancanza di un'identità collettiva, percepita come più radicata nelle comunità remote a causa del fatto che le cooperative di quelle zone condividessero radici storiche e culturali, oltre che una produzione stilisticamente omologa e riconoscibile.

Per i membri di proppaNOW, produrre arte in un contesto urbano significa muovere una critica sostanziale alla mitopoiesi della spiritualità e dell'attaccamento alla terra nell'arte delle comunità remote. L'atteggiamento è critico perché tale mitopoiesi proviene dall'Australia bianca, e sono gli australiani bianchi a guardare ad essa in quanto segno distintivo di una "australianità" che possa fornire loro una giustificazione per il fatto di vivere in un continente espropriato. L'arte dell'Australia remota viene, dunque, feticizzata a uso e consumo dei bianchi, per colmare un vuoto o un senso di colpa, nell'illusione che la legittimazione artistica dell'aboriginalità possa fungere da panacea per i mali coloniali. È questo ciò che fa della famosa opera di Richard Bell *Scientia E Metaphysica (Bell's Theorem)* l'opera-manifesto di proppaNOW. Scrive Rex Butler a tal proposito¹⁷:

Gli artisti di proppaNOW vedono l'arte aborigena non come una forma qualsiasi di acquisizione di potere o compensazione spirituale, quanto piuttosto come ciò che permette agli australiani bianchi di credere che stiano facendo qualcosa per gli aborigeni quando in realtà non è così; e che il potere spirituale dell'arte aborigena operi come una forma di ironia interiore che consenta agli australiani bianchi di credere che non stiano facendo ciò che invece fanno. In tutti i sensi, per gli artisti di proppaNOW la rinascita dell'arte aborigena è

parte di una ininterrotta repressione e sfruttamento degli aborigeni, e non un'eccezione a ciò.

È opinabile e dibattuta la prospettiva secondo cui proppaNOW stigmatizzi le comunità dell'Australia remota *in toto*, fatto sta che una critica certa viene mossa alla strumentalizzazione che i bianchi hanno fatto della loro produzione artistica. Per questi artisti, razzista è l'assetto mentale che considera estinta la cultura aborigena del sud-est tanto quanto lo è l'atteggiamento che guarda all'Australia remota come ad un feticcio o reperto museale statico e sfruttabile. Centrale nel discorso artisti di proppaNOW è, ad ogni modo, il rifiuto di recitare quel ruolo dell'aborigeno aderente alla rappresentazione paternalistica della società dominante. Margo Neal spiega chiaramente come questa attitudine si traduca anche nella tendenza a rappresentare un tipo di arte "attivista" all'interno delle comunità urbane più dispersive come quelle delle grandi *capital cities*¹⁸:

La premessa centrale di proppaNOW è quella di sostenere e produrre artisti e mostre che mettano in discussione nozioni prestabilite di di arte e identità aborigene. Molti di questi artisti sono attivisti culturali che reclamano il proprio spazio dopo decenni di espropriazioni subite in quanto indigeni. Alla radice, c'è la questione della discriminazione razziale presentata attraverso la lente degli artisti aborigeni urbani le cui comunità hanno maggiormente subito il peso della colonizzazione, della rimozione dalle terre ancestrali e dell'emarginazione dalla cultura coloniale dominante. Il loro lavoro costituisce una narrazione che sottolinea l'alienazione culturale e la rimozione degli aborigeni sin dai tempi dell'invasione.

proppaNOW è una realtà che persegue anche l'obiettivo di creare una rete internazionale di artisti, curatori, accademici e ricercatori sia indigeni che non. Il modo in cui il collettivo opera

in questo senso è sicuramente diverso da quello di Boomalli in quanto si confronta con una realtà più globale e telematica, facendo spesso affidamento all'informatizzazione. La rete rappresenta, infatti, una piattaforma di primaria importanza nella diffusione e nell'amministrazione dell'opera e dei progetti degli artisti legati a proppaNOW. Secondo Géraldine LeRoux¹⁹, il web funge in questo caso da spazio museografico alternativo, canalizzando l'insoddisfazione dei membri del collettivo nei riguardi del sistema museale istituzionale che acquisisce le opere degli artisti urbani ma spesso non le espone a vantaggio di altre categorie di arte indigena. Secondo quest'ottica, il museo istituzionale è uno spazio ben lungi dall'essere decolonizzato, in cui la divulgazione del patrimonio è imposta e la formazione prestabilita. Internet può in questo caso venire in aiuto di chi voglia riscrivere i rapporti di forza tra le figure istituzionalizzate del sistema dell'arte quali artisti, collezionisti, operatori museali e galleristi. La rappresentazione e la messa in mostra del patrimonio può, dunque, articolarsi sul web secondo rinnovate forme di democrazia partecipativa. LeRoux cita il caso di cyberTribe, una galleria online creata nel 2000 dall'artista Jenny Fraser che ha collaborato on proppaNOW. Questa piattaforma è interamente dedicata all'esposizione di arte indigena internazionale, tramite mostre temporanee in rete in cui le opere vengono esposte in piena libertà e senza l'imposizione di una didattica testuale fatta di cataloghi ed etichette.

Brenda L. Croft ha definito Gordon Hookey, Vernon Ah Kee e Richard Bell "le fondamenta, la sorgente e la fonte del collettivo artistico attivista e liberazionista proppaNOW"²⁰; focalizzarsi sull'opera di questi tre protagonisti è utile per comprendere le caratteristiche maggiormente significative dell'arte di questo gruppo di Brisbane.

Hookey è originario del Queensland nord-occidentale, e verso

la fine degli anni Ottanta ha studiato presso il College of Fine Arts della University of New South Wales (UNSW) di Sydney. Hookey ha sempre lavorato con installazioni ma soprattutto dipinti, quasi sempre oli su tela piatti e rapidamente eseguiti, che testimoniano una predilezione per cromatismi accesi e luminosi [fig.39]. Le opere di Hookey sono spesso tele di ampie dimensioni cariche di azione drammatica e rivolte ad un uso acutamente umoristico della metafora. Scrive di lui Richard Bell²¹:

Molti dei personaggi delle sue opere sono basati su persone reali con cui ha avuto a che fare crescendo dentro e attorno le comunità aborigene. Ed è ampiamente riconosciuto che molti di quei personaggi esistano in ogni comunità del genere. Di conseguenza, nelle sue opere riconosciamo noi stessi, le nostre famiglie, i nostri amici e le nostre comunità. Ma riconosciamo anche il colonizzatore. Assolutamente stridente nella critica del mondo coloniale che lo circonda, Gordy produce opere dinamiche e di impatto, sicuramente non adatte ai deboli di cuore (o a coloro che preferiscono un'arte libera di contenuti).

Con arguto utilizzo della metafora, Hookey dipinge spesso animali nativi che rappresentano gli indigeni australiani contrapponendoli alle crudeli specie introdotte che simboleggiano invece i coloni invasori. Questi soggetti esibiscono in maniera ostentata alcuni segni distintivi dell'immaginario popolare australiano, aborigeno e non, come le infradito, gli occhiali da sole e la bandiera aborigena. Particolarmente distintivo dell'opera di Hookey è, inoltre, l'uso retorico del linguaggio, spesso inserito nell'opera sotto forma di righe di testo che comunicano, alla maniera dell'arte concettuale e narrativa, il messaggio di quelli che Brenda Croft definisce i suoi "frenetici panorami/diorami"²². Stando a quanto scrive Richard Bell, i testi di Hookey brutalizzano la lingua inglese, torcendo e contorcendo

le parole e distruggendone il significato convenzionale secondo i codici di un'avvincente forma dialettale di Aboriginal English²³. Hookey impiega un linguaggio grezzo e "di strada", proprio di tutti quegli aborigeni dell'est che considerano l'inglese seconda lingua pur non conoscendo il loro idioma materno a causa di decenni di divieto coloniale di ricongiungersi con la propria cultura d'origine.

Vernon Ah Kee è un altro artista che ha fatto un uso specifico del linguaggio nella sua poetica artistica. Ah Kee è nato nel 1967, due anni prima che Joseph Kosuth scrivesse *Art After Philosophy* (1969), il manifesto critico dell'arte concettuale. È proprio al concettuale che si suole ricondurre gran parte dell'opera di questo artista, che tanto ha prodotto in materia di opere puramente testuali fatte di giochi di parole veicolanti i messaggi della storia coloniale e delle problematiche contemporanee legate all'aboriginalità [fig.40]. Ah Kee è un artista raffinato che riflette molto sulla dialettica forma-contenuto, presentando parole concetti a grado zero; la sua è un'estetica quasi metafisica, articolata in bianchi e neri che evocano l'antinomia di una forma rarefatta che contiene, però, la gravosità del razzismo e della discriminazione. Riflettendo sulle parole come forma di auto-identificazione, specie nel circuito internazionale dell'indigenità, Ah Kee sostiene che²⁴:

Le parole aborigeno, indigeno, e nativo, sembrano intercambiabili e in alcuni contesti lo sono, ma in quanto auto-identificative ritengo che indigeno e nativo siano troppo aperte e non specifiche. E mentre usare la parola aborigeno [Aboriginal/Aborigine nel testo originale] come identificatore risulta problematico, nel contesto australiano essa gode di molto più peso e diffusione culturale per i blackfellas [persone nere/aborigeni] che per chiunque altro, ed è una parola sostanzialmente di nostra proprietà.

Questa sorta di *truismi* dalla forza declamatoria sono spesso

affiancati da disegni a carboncino, litografie e acqueforti estremamente essenziali da un punto di vista compositivo. Spesso si tratta di ritratti degli antenati dell'artista, realizzati secondo una cifra stilistica pacata e contemplativa, con un tocco leggero e sfumato evocativo dell'invisibilità forzata a cui sono stati costretti gli aborigeni nella società australiana. Molte di queste opere – disegni, *text works*, ma anche installazioni – sono state esibite nella mostra personale, allestita nell'ambito del Sydney Festival del gennaio 2017, dal titolo *Not An Animal or a Plant*, che si riferisce al fatto che l'artista sia nato nell'anno del referendum sulla cittadinanza, prima del quale gli aborigeni non erano censiti e considerati, dunque, parte di flora e fauna²⁵.

Richard Bell è un artista Gamilaroi originario del Queensland sud-occidentale. Si tratta di uno dei protagonisti più celebri ed eclettici del panorama artistico australiano contemporaneo. Personaggio spesso sopra le righe, fortemente espressivo e impetuoso, Bell ha sviluppato un tipo di narrazione efficace e provocatoria delle problematiche legate all'aboriginalità e al rapporto tra l'industria dell'arte e il mondo della cultura aborigena. Più che un artista *tout court*, Richard Bell si considera un agitatore, attivista e propagandista; la sua attitudine – politica e creativa – è dinamica e aggressiva, costantemente volta a superare le costrizioni delle etichette essenzialiste che la società dominante appone alla cultura aborigena. Con una certa dose di umorismo, Brenda Croft definisce Bell “il padrino gangsta rapper dell'arte indigena contemporanea”²⁶. Nel quarto capitolo è stata già discussa la più famosa opera dell'artista, *Scientia E Metaphysica (Bell's Theorem)*, e la sua analisi di come l'arte aborigena sia diffusa attraverso i canali di un'industria marcatamente occidentale senza la quale essa, nella sua accezione più contemporanea, non esisterebbe. Quest'opera, però, non è un unicum, bensì il tassello di una fortunata serie di

opere, quella dei *theorem paintings* appunto, che ha segnato buona parte della carriera dell'artista. Si tratta di opere in cui l'artista manifesta la sua convinzione che ogni cultura sia ibrida e prenda in prestito elementi da fonti diverse, mettendo a punto una originale strategia legata al concetto di appropriazione. Questi dipinti sono, infatti, caratterizzati dalla presenza di un testo capitale centrale su uno sfondo fatto di compartimenti e pattern di colori, sui quali vengono infine realizzati degli schizzi irregolari alla maniera del *dripping* di Jackson Pollock. Trasmettendo un messaggio strettamente politico, queste opere possono essere considerate dei veri e propri cartelli da manifestazione convertiti in opere d'arte [fig.41]. Pollock non è il solo artista occidentale la cui impronta Bell acquisisce e rielabora: alcune opere dell'artista testimoniano un'appropriazione diretta dei *dots* e dello stile fumettistico di Roy Lichtenstein [fig.42], i cui personaggi vengono "australianizzati" e fatti esprimere attraverso le parole di Bell²⁷. L'arte di Richard Bell non si esprime, però, solo attraverso le opere pittoriche: sfruttando la sua personalità esuberante, l'artista gioca anche da performer, aparendo in alcune sue video-produzioni in cui costruisce una sorta di personaggio parallelo sulla base della sua persona pubblica che egli tende a contrapporre a quella privata²⁸.

La Perouse: resistenza e integrità culturale

La Perouse è un sobborgo sud-orientale di Sydney situato a circa 15 chilometri dal centro della città, sulla sponda settentrionale di Botany Bay. Si tratta di un'area in cui le testimonianze della sopravvivenza culturale aborigena sono ben visibili, grazie alla presenza e all'operato artistico di quella che viene considerata la prima comunità indigena urbanizzata del pae-

se²⁹, di cui si è già accennato verso la fine del quinto capitolo. Questo sobborgo prende il nome dall'esploratore francese Jean-Francois de Galaup, conte di La Perouse, il quale attraccò a Botany Bay nel gennaio del 1788, pochi giorni dopo la First Fleet britannica. Incaricata da Luigi XVI di compiere un'esplorazione del Pacifico, la flotta del conte francese stazionò presso le coste australiane per circa sei settimane, durante le quali i suoi membri costruirono un osservatorio, piantarono un giardino e condussero ricerche geologiche. La Perouse è, dunque, un sito alla cui ricchezza storica coloniale – in quanto scenario dei primi contatti europei col continente – risponde la longeva presenza del popolo Gweagal, clan della nazione Tharawal che ha abitato quest'area per oltre 20.000 anni. In quanto parte di Botany Bay – e dunque del sito del primo contatto – la comunità aborigena di La Perouse è stata protagonista di una delle più durature storie di resistenza politica e culturale. Nel corso del XIX secolo, il territorio della comunità divenne una delle prime missioni governative atte a segregare gli indigeni. Tra gli ultimi anni dell'Ottocento e gli anni Venti del secolo successivo, numerosi furono i tentativi di trasferimento forzato delle famiglie della comunità presso altre missioni, il che rese La Perouse un importante sito del nascente panorama dell'attivismo politico aborigeno. Negli anni Settanta, la zona fu riqualificata e nel 1984 fu concessa in amministrazione fiduciaria al La Perouse Local Aboriginal Land Council. Gli ultimi dati del 2008 stimano che circa 420 persone vivono oggi a La Perouse, più di un terzo delle quali sono aborigene³⁰.

La Perouse è riconosciuto come uno dei luoghi storici più significativi in Australia, e le pratiche di produzione artistica e culturale che vi si sono sviluppate interrogano tematiche riguardanti la storia e l'identità, aborigena e non, tramite la codificazione di immagini iconiche del passato e del presente. Questa zona è particolarmente conosciuta per la produzione di manufatti

artigianali e piccole opere destinate tanto al mercato turistico quanto ai circuiti museali. Tra questi, spiccano le opere realizzate dalle donne del luogo con gusci e conchiglie (*shellworks*), la cui produzione risale al 1880 circa, il che rende La Perouse una delle comunità artistiche più antiche e il primo vero fenomeno collettivo di arte aborigena urbana. Già in quegli anni si andava affermando il commercio di queste opere, dato che le donne che le producevano si recavano spesso nel centro di Sydney per diffonderle, ma il ruolo fondamentale di questi oggetti in quegli anni fu quello di agenti di contatto interculturale: la politica di segregazione della comunità, istituita nel 1895, intendeva sfruttare la produzione artistica come sedativo per tenere occupati i nativi del luogo, puntando ad annullare ogni contatto tra loro e la società bianca. L'effetto ottenuto fu, però, contrario: nel 1905, l'area venne dichiarata spazio pubblico ricreativo e l'espansione delle linee di trasporti risultò in ingenti flussi turistici verso La Perouse, portando al primo significativo boom del commercio degli oggetti prodotti dalla comunità³¹. Oltre alle opere femminili fatte di conchiglie, il campionario di oggetti prodotti dalla comunità include armi destinate al commercio da collezione come scudi, randelli e boomerang, principalmente realizzati dagli uomini. Entrambe le pratiche hanno rappresentato il significativo perdurare delle competenze artigianali tradizionali, declinando l'uso delle armi in scopi educativi e quello delle conchiglie – tradizionalmente usate come strumenti da pesca – in forma artistica e decorativa. La maggior parte delle opere d'artigianato maschile sono realizzate tramite la tecnica dell'intaglio del legno, sul quale vengono realizzati diversi motivi decorativi tramite pirografia. Generalmente le punte del pirografo sono di tre diverse misure: una punta tondeggianti per annerire, una più smussata per le linee più doppie, e una affilata per quelle più sottili³². Trattandosi di pratiche culturali ricorrenti da oltre cento anni, i motivi de-

corativi di queste opere seguono una logica di custodia che ne prevede la proprietà consuetudinaria da parte di specifiche famiglie e la conseguente trasmissione di generazione in generazione. In tutto ciò si manifesta a pieno l'accezione più stretta del concetto di comunità artistica in quanto gruppo di persone che condividono un'identità abbracciando una diversità culturale che valorizza svariate pratiche creative. L'arte diventa un modo di mantenere i legami tra i membri della comunità e, in questo caso, ancor più specificamente tra i membri di diverse generazioni di una stessa famiglia o clan, sempre proiettandosi verso la comunicazione e l'impegno col mondo esterno³³.

Le due famiglie aborigene che hanno segnato la storia della produzione artistica e artigianale di La Perouse sono i Simms e i Timberly. Ai primi appartengono tutti quei motivi che richiamano la fauna locale, tra cui l'emu, realizzati in particolar modo su boomerang. La storia della famiglia Simms è profondamente legata alla produzione di questo celebre strumento aborigeno: nel 1955, Bob Simms dovette addirittura trasferirne la fabbricazione su larga scala, fondando una piccola fabbrica per far fronte alla consistente domanda che un tipo di produzione artigianale non poteva soddisfare³⁴. Alla famiglia Timberly appartengono, invece, motivi specifici della storia coloniale, tra cui quelli che raccontano la storia del primo contatto e dello sbarco di James Cook a Botany Bay. Le donne della famiglia Timberly hanno prodotto i celebri *shellworks* per decenni: il corpo di questi oggetti è fatto generalmente di scatole di cartone ritagliate, rigate con tessuti colorati e poi coperti di colla per il fissaggio delle conchiglie³⁵. Tra i modelli più ricorrenti spiccano cornici, piccole ciabatte, stivaletti ornamentali, immagini religiose e, soprattutto, piccole riproduzioni del Sydney Harbour Bridge [fig.43]. Questo iconico monumento cittadino è diventato, dagli anni Quaranta in poi, particolarmente identificativo

della produzione degli *shellworks* di La Perouse, ma non è stato il solo. Dagli anni Ottanta, Esme Timbery ha cominciato a realizzare opere analoghe utilizzando come modello l'Opera House di Sydney [fig.44], e tale serie in particolare ha rappresentato il punto di passaggio da una produzione di queste opere rivolta al mercato turistico a una destinata invece ai musei³⁶. Come già accennato nell'intervista a Cara Pinchbeck della galleria Yiribana nel quinto capitolo, le opere di Esme Timbery e di altre artiste provenienti da La Perouse sono oggi esposte in importanti circuiti museali della città di Sydney, sia artistici (Art Gallery of New South Wales) che storico-scientifici (Australian Museum, Powerhouse Museum).

La storia della produzione artistica di quest'area di Sydney è particolarmente significativa per una serie di aspetti legati tanto al commercio quanto al sostentamento culturale delle comunità aborigene. Il caso di La Perouse è esemplificativo tanto di un sistema comunitario e consuetudinario legato a logiche ereditarie di trasmissione del patrimonio, quanto di un modello più specificamente contemporaneo che testimoni come una giusta coordinazione delle strategie di diffusione (tra mercato culturale e generalista) possa risultare nella sopravvivenza e di pratiche datate.

Note

¹ Brenda Croft, "Boomalli: From Little Things Big Things Grow" in L.Taylor (a cura di), *Painting the Land Story* (Canberra: National Museum of Australia, 1999), 108.

² *Ibid.*, 110.

³ Brenda L. Croft, "A postcard from Sydney" *Artlink* 14.3 (1994): 48.

⁴ Croft, "Boomalli", 116.

⁵ Ann McGrath, Hetti Perkins e Brenda Croft, "Boomalli Aboriginal Artists Co-operative" *Labour History* 69, Aboriginal Workers (1995): 222. doi:10.2307/27516402.

⁶ Croft, "A postcard from Sydney", 50.

⁷ McGrath, Perkins, Croft, "Boomalli Aboriginal Artists Co-operative", 230.

⁸ Wendy Brady e Gary Lee, "Alternative sexualities" in Sylvia Kleinert e Margo Neale (a cura di), *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture* (Melbourne: Oxford University Press, 2000), 294-295.

⁹ Conversazione personale con Kathryn Miller, responsabile amministrativo di Boomalli (24 febbraio 2016).

¹⁰ Conversazione personale con Donna Brown (28 aprile 2016).

¹¹ Conversazione personale con Bronwyn Bancroft (28 aprile 2016).

¹² Géraldine Le Roux, "Il tempo delle strategie. L'impegno culturale degli artisti aborigeni australiani" in in F.Tamisari e F.De Blasio (a cura di), *La sfida dell'arte indigena australiana. Tradizione, innovazione e contemporaneità* (Milano: Jaca Books, 2007), 64.

¹³ Howard Morphy, *Aboriginal art* (Londra: Phaidon Press, 1998), 392.

¹⁴ Wally Caruana, *Aboriginal art*, (Londra: Thames and Hudson, 1993), 187-194.

¹⁵ Le Roux, "Il tempo delle strategie", 66.

¹⁶ Margo Neale, "Learning to be proppa: Aboriginal artist collective proppaNOW" *Artlink* 30.1 (2010): 36-38.

¹⁷ Rex Butler, "Where to put Aboriginal art" in *Jus' Drawn: The proppaNOW Collective*, catalogo mostra (Melbourne: Linden Centre for Contemporary Arts, 2010), <http://espace.library.uq.edu.au/eserv/UQ:215535/proppanow.pdf>.

¹⁸ Neale, "Learning to be proppa", 38.

¹⁹ Le Roux, "Il tempo delle strategie", 67-68.

²⁰ Brenda L. Croft, "Flash Gordon's message: language is a virus- the King's English (not)" *Artlink* 30.1 (2010): 54.

²¹ Gordon Hookey e Carl Warner, "One on one: Richard Bell on Gor-

don Hookey" *ArtAsiaPacific* 97 (2016): 41.

²² Croft, "Flash Gordon's message", 56.

²³ Hookey e Warner, "One on one", 41.

²⁴ Vernon Ah Kee e Daniel Browning, "Let's be polite about Aboriginal art" *Artlink* 33.2 (2013): 43.

²⁵ Andrew Frost, "Vernon Ah Kee review – racism and politics dominate show that should not be dismissed" *The Guardian*, 9 Gennaio 2017, consultato il 1 Febbraio 2017, <https://www.theguardian.com/culture/2017/jan/09/vernon-ah-kee-review-racism-dominates-show-that-should-not-be-missed>.

²⁶ Croft, "Flash Gordon's message", 54.

²⁷ Bruce McLean, "Richard Bell matter of fact" *Artlink* 30.1 (2010): 43.

²⁸ *Ibid.*, 45.

²⁹ Jonathan Jones, "Back into the shadows" in *La Per: an Aboriginal seaside story*, catalogo mostra (Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2010), 6.

³⁰ Julia Kensy, "La Perouse" Dictionary of Sydney, consultato il 2 Febbraio 2017 http://dictionaryofsydney.org/entry/la_perouse

³¹ Maria Nugent, "Displaying the decorative: an exhibition history of La Perouse Aboriginal women's shellwork" *reCollections* 7.2 (2012), consultato il 3 Febbraio 2017, http://recollections.nma.gov.au/issues/volume_7_number_2/papers/displaying_the_decorative/maria_nugent.

³² Ilaria Vanni, "Bridging the gap: The production of tourist objects at La Perouse" in Sylvia Kleinert e Margo Neale (a cura di), *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture* (Melbourne: Oxford University Press, 2000), 400.

³³ Howard Morphy, "Acting in a community: art and social cohesion in Indigenous Australia" in *Compelling cultures: Representing cultural diversity and cohesion in multicultural Australia*, *Humanities Research* 15.2. (2009): 115-117.

³⁴ Jones, "Back into the shadows", 7.

³⁵ Vanni, "Bridging the gap", 401.

³⁶ Nugent, "Displaying the decorative"

Fotografia e arte multimediale

Documentare per immagini

La storia dell'uso della fotografia nelle cronache culturali aborigene è tanto eterogenea e intrigante quanto dolorosa. La fotografia è uno dei campi artistici in cui l'aboriginalità si è maggiormente interrogata sulla propria identità, dovendo confrontarsi spesso con gli sfumati confini di ciò che si può effettivamente definire fotografia aborigena. Più che riflettere sull'argomento da un punto di vista rigidamente tassonomico – cosa che implicherebbe una fastidiosa attitudine essenzialista e manichea – è interessante indagare sul significato che la pratica fotografica ha assunto relazionandosi allo sguardo sull'aboriginalità prima e dell'aboriginalità stessa dopo.

Brenda L. Croft ha definito la macchina fotografica "la più violenta delle armi coloniali"¹, nel sottolinearne l'uso che ne si è fatto per diffondere su larga scala i pregiudizi etnocentrici legati all'immobilità culturale aborigena e all'irreversibile prospettiva di un'estinzione. Sin dagli albori dell'invenzione di Niépce e Daguerre, l'etnografia ha fatto ampio ricorso all'uso della macchina fotografica come dispositivo di registrazione delle pratiche sociali e culturali dei popoli nativi. La fotografia in quanto strumento coloniale si carica di significati profondamente anti-egualitari nel suo essere indicale e nel suo riprodurre l'oggettività di una realtà filtrata da un unico punto di vista, quello del colono. Spesso ci si è riferito alla fotografia coloniale del XIX secolo come ad un'arma di dominazione che costruisce delle verità essenzialiste e autoritarie, nella cornice riduzionista e semplicistica in cui l'Occidente ha relegato l'indigenità.

Ragionando in quest'ottica, la logica foucaultiana del "sorvegliare e punire" dominava ogni aspetto della fotografia etnografica. Lo stesso atto di fotografare, quindi di prendere qualcosa e distanziarlo dal proprio contesto, è interpretato come metafora dell'esproprio coloniale, nel momento in cui ciò di cui ci si appropria viene trasferito in un panorama di preconcetti esotici e simbolici pressapochisti. Brenda Croft sottolinea come il colonialismo abbia veicolato il suo esercizio di potere tramite l'annullamento di ogni particolarizzazione dei soggetti ritratti e l'inautenticità di scene artificialmente riprodotte secondo i più triti luoghi comuni²:

Gli aborigeni erano considerati prototipi museali "sul campo". Se il loro stile di vita non era ritenuto abbastanza "autentico", era semplice per il fotografo ricreare il "campo" secondo la propria propensione in studio. Trova un canguro appena ucciso, aggiungi armi e utensili sparpagliati qui e là, qualche ramo frondoso di alberi della gomma, un mia-mia [rifugio fatto di corteccia, foglie e rami, nota personale], tiraci in mezzo qualche perla, un mucchio di carne cruda e, presto fatto, hai l'immagine perfetta.

Un caso celebre di questa pratica di "ricostruzione di campo" è legato alla carriera e alle vicende personali di Vernon Ah Kee³. Presso gli archivi del South Australia Museum di Adelaide, l'artista si è imbattuto nella collezione fotografica dell'antropologo Normal Tindale, la quale conteneva immagini dei propri familiari scattate all'inizio del Novecento. Si trattava di ritratti frontali a grado zero e totalmente spersonalizzati, che l'artista ha scoperto essere stati realizzati sotto la sorveglianza e gli obblighi di posa della polizia. Per riappropriarsi dello sguardo e della storia personale dei membri della propria famiglia, Ah Kee ha tradotto su tele questi scatti (a carboncino misti ad acrilici) realizzando una serie di ritratti d'impatto, fortemente lucidi e diretti, in cui la denuncia si manifesta in intersezioni

cronologiche che documentano tanto le ingiustizie di ieri quanto quelle di oggi [fig.45].

Nella sua applicazione etnografica, la fotografia stimola diversi motivi di riflessione, legati non solo alla documentazione dell'alterità - in questo caso nella declinazione etnocentrica della *vanishing race* (razza in via di estinzione) e nella registrazione dell'assimilazione forzata - ma anche sulla costruzione dell'identità culturale. In particolare, l'indagine sul corpo sociale è stata spesso sorretta dalla pratica fotografica. Secondo Marcel Mauss⁴, il corpo è un'entità naturale che, pur fisiologicamente comune, subisce processi di caratterizzazione legati al contesto culturale. In quanto struttura biologica, il corpo è autonomo rispetto alle contingenze sociali: è la società stessa che finisce poi per modellare il corpo rendendolo "acculturato". Questo costrutto è stato sintetizzato nel concetto di *habitus*, poi ripreso da Pierre Bourdieu⁵, il quale ha specificato come non solo esso comprenda l'identità sociale, ma anche la mentalità e gli strumenti della conoscenza che determinano come le strutture cognitive si tramutano nell'eredità che trasmettiamo di generazione in generazione. Nella seconda metà dell'Ottocento, con l'antropologia ancora saldamente legata al darwinismo sociale, la classificazione del corpo rappresentava un canone per il discorso sulla razza e l'evoluzione, e la fotografia era impiegata per implementare le gerarchie tassonomiche che tipizzavano il patrimonio genetico dell'individuo.

La fotografia è, però, una pratica artistica molto più sfaccettata e composita di quanto non sembri, e, nel momento in cui la lente dell'evoluzionismo viene meno, una pluralità di fattori si manifesta nel contesto della rappresentazione interculturale. Risulta, dunque, chiaro il fatto che la natura della fotografia in quanto indice non sia aprioristicamente oggettiva, e che le insidie della manipolazione, pur non manifestandosi tecnica-

mente, sussistono da un punto di vista ideologico. Nel momento in cui l'antropologia si libera dalle briglie del diffusionismo, la ricerca etnografica scopre l'intrinseca polisemia della fotografia, abbracciando la prospettiva di una moltitudine di codici di significazione tramite cui comporre l'immagine da un punto di vista tanto formale quanto semantico. Tutto ciò rappresenta il presupposto tramite cui si è realizzata la controappropriazione della fotografia da parte dell'indigenità, coltivando l'obiettivo di restituire lo sguardo e veicolare personalmente la narrazione su sé stessi. Per sua natura, la fotografia può costruire ponti tra culture che possono tanto interagire pacificamente quanto in base a relazioni di dominanza e subordinazione⁶.

Per l'aboriginalità, alla base del moderno uso della fotografia nella sua declinazione documentaria e socialmente impegnata vi sono molteplici strategie di riappropriazione dell'immagine. Le prime applicazioni di questa pratica artistica furono rivolte principalmente all'affermazione della propria identità culturale, alla registrazione dei cambiamenti a cui l'aboriginalità è andata incontro nel corso del suo mutare storico. Scrive Sylvia Kleinert, docente dell'Australian National University di Canberra⁷:

Poiché le fotografie hanno una capacità unica di verificare un passato che altrimenti potrebbe rimanere sconosciuto o falsato da narrazioni coloniali, esse sono cruciali per formazioni di un'identità culturale [...] In quanto spazio alternativo di enunciazione, le fotografie mediano tra memoria e storia: individuando punti di differenza tra il passato e il presente e portando il passato nel presente in quanto testimone di esperienze storiche collettive.

Di fondamentale supporto alle rivendicazioni sui diritti fondiari e civili degli anni Sessanta e Settanta fu la politica della visibilità a cui l'aboriginalità ebbe accesso tramite la fotografia. In questi anni si realizza la svolta che muta radicalmente il ruolo della

fotografia da strumento di registrazione ad arma sociopolitica. Ciò che ha infarcito di implicazioni più complesse quella che fino ad allora era stata una semplice pratica di documentazione è stata soprattutto la necessità di creare un immaginario antiegemonico dell'emarginazione, aprendo la strada a sottoculture autonome che hanno fatto un uso politico della telecamera al fine di alimentare l'agenda della decolonizzazione. Il certificato di presenza che testimoni il perdurare di una cultura che la società dominante vorrebbe in via d'estinzione, a questo punto, non basta più: il racconto sociale e culturale dell'aboriginalità si politicizza e da qui prendono ispirazione gli interpreti contemporanei della fotografia aborigena. Essendo il frutto di una contro-appropriazione, e dunque di una forma di interazione interculturale, la fotografia svolge quindi un ruolo performativo nel recuperare i costumi del passato e nel plasmare i simboli di un'identità sociale che sfida a viso aperto l'essenzialismo di due secoli di colonialismo.

L'uso della fotografia nel contesto di un'arte contemporanea aborigena pienamente riconosciuta – principalmente dagli anni Ottanta in avanti – vide realizzarsi una poetica di mescolanza tra l'impronta documentaria da fotoreportage, perturbante nel suo essere diretta narrazione dei disagi della società aborigena contemporanea, e le implicazioni più specificamente postmoderne di una fotografia composta e massicciamente post-prodotta. In entrambi i casi, il focus principale degli artisti era rivolto al concetto di identità, tanto negli interrogativi che ad esso si rivolgevano tanto quanto nella sua affermazione e politicizzazione.

Il 1986 fu un anno cruciale, durante il quale andò in scena una mostra di rilevante importanza nello sviluppo della pluralità di accezioni che rientrano sotto la malleabile etichetta della fotografia aborigena: *NADOC '86: Exhibition of Aboriginal and*

*Islander Photographers*⁸. Curata da Ace Bourke e allestita presso gli spazi della Aboriginal Artists Gallery di Sydney, la mostra costituiva la prima collettiva di artisti aborigeni che lavoravano con il medium fotografico ed esponeva le opere di artisti già in qualche modo noti come Mervyn Bishop e di altri che lo sarebbero diventati di lì a poco come Brenda Croft, Tracey Moffatt, e Michael Riley.

In NADOC '86 era esposta anche la prima foto di cui si è fatta menzione in questo lavoro (secondo capitolo), ovvero l'iconico scatto di Mervyn Bishop del 16 agosto 1975 che ritrae il primo ministro Whitlam e Vincent Lingiari, il cui incontro sancisce il ritorno della terra dei Gurindji ai propri tradizionali possessori (titolo originale: *Prime Minister Gough Whitlam Pours Soil into Hands of Traditional Land Owner Vincent Lingiari, Northern Territory, 1975*) [fig.46]. La storia cronachistica di questa foto è già stata trattata nel secondo capitolo, ma alcune note sull'autore e sulla composizione restano pertinenti. Nel 1975, Mervyn Bishop era un fotoreporter trentenne che dal 1963 lavorava presso il Sydney Morning Herald. Bishop, uno dei fotografi documentaristi più influenti in Australia, fu infatti il primo australiano indigeno ad essere assunto da un grande quotidiano di un'area metropolitana del paese. Il carattere e l'estetica strettamente "da reportage" di quest'opera simbolica celano, però, una piccola macchinazione da un punto di vista compositivo. La foto ritrae, infatti, un atto appositamente inscenato: la cerimonia ufficiale di restituzione si era svolta all'interno di un capannone, fu Bishop stesso a chiedere ai protagonisti di sancire il clamoroso momento sotto la calda luce dell'*outback*, traendone una delle principali testimonianze visuali della storia dell'Australia contemporanea. Quello dell'autenticità è in fondo il principale tranello della supposta oggettività indicale della fotografia, e qualcosa che che il fotoreporter ottiene solo tramite il suo personale sguardo sul mondo e la conseguente

strategia che utilizza per rendere quello sguardo fisicamente tangibile.

L'intera carriera di Bishop ha visto l'alternanza tra un uso artistico e giornalistico della fotografia, e molte altre sue opere rappresentano testimonianze più intime della quotidianità della vita aborigena nell'Australia remota e non [fig.47-48]. Da questo punto di vista, le opere di Bishop rappresentano un buon esempio di quel concetto di pratica autoetnografica discussa nel quinto capitolo⁹. In quanto strumenti retorici di autoriflessione tramite cui una forma di alterità costruisce un dialogo in risposta alle prospettive etnografiche della cultura dominante, le fotografie di Bishop in cui campeggia l'ordinarietà del quotidiano funzionano in quanto testi autoetnografici.

Nell'opera di Bishop riecheggiano i motivi compositivi di un altro importante interprete della fotografia australiana: Axel Poignant. Si tratta di un fotografo apparentemente molto fuori contesto, non essendo aborigeno, né australiano di nascita (era nato a Leeds, in Inghilterra) e avendo egli lavorato principalmente negli anni Quaranta e Cinquanta. Poignant ha, però, legato all'Australia la sua vita professionale, coltivando una fitta rete di rapporti con le comunità aborigene da lui visitate durante i viaggi nell'*outback* e nelle altre zone remote del paese. Le sue fotografie sono emotivamente cariche, e investigano le relazioni familiari [fig.49], il tema del lavoro [fig.50] e le usanze cerimoniali [fig.51]. Significativo in Poignant è stato un certo livello di avanguardismo formale fatto di primi piani e angoli smussati, tramite cui l'artista ha evitato di impantanarsi nella più tradizionalmente rigida e impositiva composizione da fotografia etnografica. La ritrattistica, nella rappresentazione dell'aboriginalità, era qualcosa di profondamente innovativo per i canoni dei tempi, che ancora non concepivano un approccio all'alterità tanto contemplativo, privato, e capace di personalizzare soggetti prima di allora inscrivibili solo nella reto-

rica etnocentrica della massa anonima. Un modo maturo di praticare la fotografia sociale sta nel trattare le singolarità dei personaggi ritratti e le ulteriori sfumature al di là delle loro caratteristiche rappresentative. Poignant dimostra, quindi, di provenire da tutt'altro retroterra fotografico rispetto all'uso che gli antropologi diffusionisti avevano fatto della macchina fotografica; in particolare, ciò che si percepisce nella sua opera è l'eredità della fotografia documentaria affermatasi negli Stati Uniti degli anni Trenta.

NADOC '86 fu uno di quegli eventi che segnarono la rinascita artistica di un pensiero pan-aborigeno urbano negli anni Ottanta. Due anni dopo, parte dell'ampio programma di iniziative culturali stilato in occasione del Bicentenario fu la pubblicazione di *After 200 years: photographic essays of Aboriginal and Islander Australia today*, redatto e curato da Penny Taylor. Si trattava di un progetto triennale inaugurato nel 1985, che, al suo termine, culminò in un libro contenente centinaia di opere di venti fotografi aborigeni scattate all'interno di altrettante comunità, nelle quali gli artisti restarono per circa due mesi. Il progetto interrogava la pratica della fotografia documentaria sulla costruzione e la perpetuazione di un immaginario aborigeno negativamente connotato, tentando di sovvertirne i preconcezioni tramite una collaborazione diretta e inclusiva tra comunità e fotografo. Coordinato dall'Australian Institute of Aboriginal Studies (AIAS), *After 200 Years* prevedeva che i soggetti ritratti avessero un largo margine di partecipazione, nella co-direzione del lavoro del fotografo, e nella selezione di testi, immagini, e relative didascalie. Uno degli obiettivi del progetto era di colmare alcune lacune tematiche della collezione fotografica dell'AIAS, la quale tendenzialmente mancava di immagini di vita quotidiana nelle zone del sud urbano. Una diretta sfida venne, quindi, lanciata alla dicotomia stereotipica dei

buoni selvaggi dell'Australia remota e dei nativi urbani emarginati e vittime della modernità¹⁰.

Una delle comunità incluse in *After 200 Years* fu La Perouse, nel lavoro di Peter Yanada McKenzie. In quanto antologia dei 200 anni di sopravvivenza coloniale delle comunità, La Perouse, sito del primo contatto europeo, rivestiva una particolare importanza come fondamento logico del progetto. Nativo di Sydney e membro della comunità aborigena di La Perouse, McKenzie realizzò per questo progetto un viaggio all'intero del vissuto di amici e familiari, tra cui i rinomati artisti e artigiani di La Perouse, di cui visitò gli studi in cui i boomerang e gli *shellworks* venivano realizzati.

McKenzie ha legato una parte consistente della sua vita professionale alla sfera del privato e della sua comunità. Un progetto del 1991 dal titolo *It's a man's game*, egli documentò la vittoria della franchigia della comunità, i La Perouse Panthers, nel campionato locale di rugby di quell'anno [fig.52-53]. Il fotografo realizzò per l'occasione una serie di scatti molto intimi del cameratismo, dell'impeto e della passione degli uomini della squadra. Stampate in bianco e nero, le foto ritraevano momenti concitati di azione sul campo e attimi più contemplativi rubati alla sfera privata e quasi sacra della dimensione del camerino. Questo intenso ritratto della *mateship* (termine idiomatico australiano che indica un forte grado di lealtà e attaccamento tra uomini) incornicia la pratica sportiva nel suo essere segno culturale – e secondo le parole di McKenzie – addirittura religioso della dimensione della comunità¹¹.

Al progetto *After 200 Years* partecipò anche Ricky Maynard, uno dei più importanti fotografi australiani contemporanei, la cui opera rappresenta un caso sensibile e raffinato dell'uso della fotografia come mezzo di sopravvivenza culturale. Un modo appropriato di introdurre e contestualizzare l'opera di

Maynard in quanto strumento di consapevolezza identitaria è sottolineare il fatto che l'artista abbia interpretato la pratica fotografica in quanto riformatrice sociale, vedendo nella macchina fotografica l'oggetto indagatore del lato più oscuro e meno esplorato dell'esistenza dei suoi soggetti.

Maynard è nato a Launceston (Tasmania) nel 1953 e attualmente vive a Flinders Island, nello Stretto di Bass. Pur non direttamente legato a grandi insediamenti urbani, la sua opera può essere inquadrata nell'ampio contesto di quell'identità pan-aborigena promossa dai centri dell'arte koori. La fotografia, al pari delle altre arti di cui l'aboriginalità si è "contro-appropriata", diventa un'arma nelle mani della decolonizzazione. La forza di Maynard in una prospettiva decolonizzante sta nell'idea di rappresentazione da lui perseguita nel suo lavoro, volta a combattere i costrutti coloniali alla base dei luoghi comuni. In quanto fotografo, il suo lavoro è orientato verso un uso veritiero del mezzo fotografico e nell'interpretazione (e lo svelamento) di eventi storici drammatici cancellati oppure obnubilati dalla storiografia coloniale¹². Uno dei principali intenti di Maynard è, quindi, quello di dissotterrare capitoli dimenticati della storia australiana, inquadrandoli da un rinnovato punto di vista aborigeno. Giocare al gioco di chi possiede la storia non si pone in contraddizione con le prospettive di riconciliazione. In un'intervista a Keith Munro, curatore del Museum of Contemporary Art di Sydney, egli ha manifestato, infatti, la volontà di reclamare la storia aborigena anche per permettere ai bianchi di maturare un'opinione autentica sulle problematiche legate all'espropriazione¹³:

Voglio che voi australiani bianchi apprezziate la storia inesplorata. Voglio che, dal lavoro di un produttore di immagini aborigeno, vi rendiate conto di cosa si tratta. [...] Una cultura con cui convivete, e con cui convivono anche i vostri figli. In modo tale che quando ci giudica-

te in quanto popolo, sappiate davvero chi siamo. [...] È proprio come sedersi in terra e parlare con noi, così da comprendere il vero significato di ciò che siamo.

Nel 2009, Keith Munro ha curato una personale dell'artista al MCA, dal titolo *Portrait of a Distant Land*. Dal carattere marcatamente antologico, la mostra comprendeva opere ed elementi dalle principali produzioni di Maynard, oltre che un corpus di fotografie dall'omonimo titolo a cui egli aveva cominciato a lavorare cinque anni prima. Nello specifico, si tratta di dieci paesaggi che ritraggono luoghi di importanza storica, archeologica e religiosa per gli aborigeni della Tasmania. Tumuli, glifi, luoghi di incontro, e siti di massacri storici sono inclusi in queste immagini che forniscono uno sguardo spiccatamente locale sulla storia collettiva di quelle zone, onde stimolare una riflessione sulla salvaguardia dell'integrità culturale. Il ricordo è lo strumento che Maynard sceglie per mettere in atto la sua personale strategia di salvaguardia, svolgendo un'azione di contrasto nei confronti dell'amnesia generale che avvolge luoghi dimenticati e condannati all'oblio dalla cultura dominante. Per un artista fino ad allora dedito alla fotografia documentaria e sociale, rivolgersi al paesaggio e alla sottile dialettica presenza-assenza significava intraprendere un processo di riscoperta, misurazione e rivalutazione dell'identità aborigena tramite la connessione con la terra. Uno dei più celebri scatti di questa serie si intitola *Broken Heart* [fig.54], e ritrae un uomo di spalle che osserva l'orizzonte dal mare, con l'acqua al livello delle ginocchia. Marcia Langton ne ha parlato come di una foto che, sebbene non mostrasse alcun riferimento specifico al paesaggio tasmaniano, non va letta come una banale contemplazione esistenziale ma piuttosto come qualcosa di evocativo del potere che ha il mare di ricondurre i ricordi alla memoria, sottolineandone l'importanza nella creazione dell'i-

dentità degli isolani di tutta l'Australia. Un discorso analogo riguarda un'altra foto della serie dal titolo *Vansittart Island, Bass Strait, Tasmania* [fig.55], un panorama in lontananza dell'omonima isola. Secondo la testimonianza dell'anziano George Maynard¹⁴, Vansittart è un'isola sulla quale la crescente presenza di scavatori e minatori bianchi all'inizio del Ventesimo secolo portò i nativi del luogo a dissotterrare le ossa dei propri defunti e a ricollocarle su un'altra isola per preservare i segreti dei sepolcri. Ancor più anticamente, questo stretto di mare ritratto da Maynard fu solcato all'inizio dell'Ottocento dalle navi britanniche durante la prima colonizzazione dell'allora Terra di Van Diemen, nelle cui vicinanze i marinai svolsero attività di caccia alle foche per i primi tre decenni del secolo. L'atmosfera di *Portrait of a Distant Land* è, dunque, solo apparentemente calma e sospesa, nel suo avere a che fare con la perpetuazione di ricordi tanto spaventosi quanto necessari al preservarsi della memoria storica e culturale.

In un certo senso *Portrait of a Distant Land* rappresenta un ritorno maturo alle origini di Maynard, dal momento in cui egli aveva già affrontato la dimensione aborigena tasmaniana nel progetto realizzato per *After 200 Years*, dal titolo *The Moonbird People*. A questa serie l'artista lavorò dal 1985 al 1988, anni in cui egli svolgeva il suo apprendistato presso l'AIAS, il quale gli commissionò una serie sulle tradizioni degli isolani dello Stretto di Bass. Maynard scelse di fotografare la sua comunità di cacciatori di uccelli¹⁵ [fig.56]: la caccia dei *muttonbirds*, tipici della zona, rappresenta un'importante pratica culturale per i nativi dello Stretto di Bass, che perdura da prima della colonizzazione. *The Moonbird People* rappresenta, dunque, una testimonianza ma anche l'opportunità per le future generazioni di tasmaniani di preservare un costume sintomatico del benessere della propria cultura.

Nel 1993, Ricky Maynard realizzò *No More Than What You See*,

un toccante progetto sulla vita aborigena in quattro carceri del South Australian Correctional Service. Durante le sei settimane di lavoro, Maynard ha investigato i traumi della vita dei carcerati. Questo progetto rappresentava un tassello dell'azione svolta dalla Royal Commission of Inquiry into Aboriginal Deaths in Custody (istituita nel 1987) e costituiva per l'artista un'ulteriore strategia di riappropriazione di una prospettiva autentica su una delle più drammatiche problematiche contemporanee connesse all'aboriginalità. Un verbale della commissione d'inchiesta fu redatto nel 1990, e Maynard mise a punto il suo progetto convinto dell'obbligo morale di fornire una testimonianza visiva che fosse più efficace di centinaia di pagine sterili. Problemi quali l'abuso di alcol, i suicidi, l'alto tasso di mortalità e incarcerazione rappresentano una parte consistente dell'agenda sulla salute indigena. *No More Than What You See* è, quindi, esemplificativo di come il ripristino di un benessere emotivo, fisico e spirituale possa essere veicolato dall'arte e la documentazione, che testimoniano in questo caso come una rinascita possa avvenire solo tramite programmi di cura e non di punizione¹⁶. Le foto di questa serie si pongono l'obiettivo di ritrarre lo sproporzionato numero di carcerati aborigeni, nelle relazioni tra loro e gli ufficiali delle prigioni. Uno scatto particolarmente forte di questa serie è un senza titolo realizzato nell'infermeria della prigione di Yatala (Adelaide): si tratta di un dettaglio sulle braccia di un carcerato che si era auto-inflitto dei tagli, un'immagine forte della frustrazione di una vita irreggimentata che spesso sfocia in pratiche inquietanti come l'autolesionismo [fig.57].

La volontà di collaborare con diverse comunità aborigene di tutto il paese portò Maynard a Melbourne nel 1997. Qui, nel sobborgo di St.Kilda, fotografò i residenti del Galiamble Rehabilitation Centre, che divennero parte del suo progetto dal titolo *Urban Diary*. Queste fotografie ritraggono la vita quotidiana

na e i rapporti sociali degli aborigeni delle periferie, luoghi di invisibilità ed emarginazione. Ciononostante, Maynard non si concentra, in questo caso, sulla sopravvivenza e l'abbandono degli emarginati, e non si rivolge ai suoi soggetti in quanto vittime; piuttosto ripristina la loro immagine focalizzandosi sulle singole personalità invece che sul concetto generale di un'indistinta alterità [fig.58]. *Urban Diary* è probabilmente il progetto che più di tutti esplicita la tendenza *engagé* di Ricky Maynard, che coincide con la definizione che l'artista Martha Rosler dà della fotografia documentaria¹⁷: una pratica che fornisce un ritratto degli inermi che viaggia dal basso all'alto verso i canoni iconografici della cultura dominante, e la cui struttura si adatta perfettamente alle necessità di un'auto-rappresentazione rivendicata. Affrontando la questione, Maynard è sempre stato scrupoloso nel distinguere la fotografia documentaria dal fotogiornalismo, considerando la prima una pratica umanitaria perquisente la verità nel cuore di ogni problematica, e il secondo un metodo sbrigativo di riportare passivamente e svendere un accaduto¹⁸.

Nel 1999, Maynard lavorò a *The Elders Album*, dedicato al tema della conoscenza e dei metodi di tramandarla nelle comunità aborigene della Tasmania, concentrandosi sul ruolo svolto dagli anziani nella sopravvivenza del potere culturale e spirituale. Connettere il passato e il futuro è il principale obiettivo della narrazione, che rappresenta una caratteristica fondamentale nel patrimonio indigeno australiano. La trasmissione di storie orali tramandate tra generazioni è, infatti, prioritaria nel preservare il controllo sulle tradizioni, tante problematiche della comunità possono essere affrontate e risolte tramite l'autorità degli anziani¹⁹.

Nel 2000, Maynard tornò ad affrontare questo tema, trascorrendo sei settimane nella comunità indigena di Aurukun (Capo York, nord del Queensland), durante le quali realizzò cinque

ritratti su larga scala di altrettanti anziani del popolo Wik. Il progetto, dal titolo *Returning to Places that Name Us*, racconta una storia politica di rivendicazioni territoriali, e rappresenta un'iconica testimonianza dei leader della comunità che portarono in tribunale il governo del Queensland, riuscendo a farsi riconoscere i diritti sulle proprie terre. I cinque ritratti sono il tributo che l'artista paga a questa causa vittoriosa e a coloro che l'hanno resa possibile; un tributo che è un'orgogliosa affermazione visiva di ciò che egli ha definito "il sacrificio al di sotto della superficie"²⁰. Oltre le implicazioni politiche, questi scatti sono dei primi piani di visi aborigeni che si rivolgono alla concezione che il colonialismo ha del corpo del colono in quanto elemento di mortificazione su cui costruire la propria nozione di ordine e sovranità; nelle foto di Maynard, quest'ordine è sovvertito da un vero e proprio atto di rivendicazione messo a punto da una pratica artistica [fig.59].

Una fotografa che ha investigato molto sulle declinazioni della fotografia documentaria e non in relazione all'aboriginalità è Brenda L. Croft, artista, curatrice, teorica e personalità focale nella storia dell'arte aborigena urbana. Nel corso della sua carriera, Croft ha interpretato la fotografia come pratica tanto sociale quanto personale, sullo sfondo di luoghi che hanno particolari e conflittuali implicazioni con la storia dell'oppressione coloniale.

Un caso esemplificativo è una serie del 1992 dal titolo *Conference Call*, realizzata in collaborazione con l'artista afroamericano Adrian Piper ed esposta presso gli spazi di *The Boundary Rider*, la nona edizione della Biennale di Sydney. Le quattro foto del progetto, stampate in formato lightbox, erano parte di un allestimento *site-specific* che includeva alcune poltrone e tavolini sui quali si trovavano telefoni ai quali il fruitore era tenuto a rispondere. Dall'altro capo, provenivano delle registrazioni

in lingue centro-australiane fornite dall'Institute of Aboriginal Development di Alice Springs (Northern Territory).

Le fotografie di questa affascinante serie presentano ognuna uno o due soggetti in piedi, frontalmente rivolti verso l'obiettivo, sullo sfondo di un inequivocabile panorama urbano di periferia. Brenda Croft mette a punto una forma di visualizzazione interna di soggetti legati per motivi personali o professionali all'ambiente in cui vengono ritratti. Uno di questi soggetti è la protagonista di *Sue Ingram, Botany Road/Regent Street, Redfern* [fig.60], una giovane attivista fotografata sul ciglio di una strada dissestata che si srotola in profondità verso fabbriche ed edifici del panorama industriale circostante. Altro scatto che gioca sulla profondità del *wasteland* suburbano è *Noel Collett and Shane Phillips, Eveleigh Street, Redfern* [fig.61], che ritrae due giocatori dei Redfern All Blacks che, nel 1992, vinsero il campionato locale di rugby a 13. Scrive l'autrice a proposito di questa foto²¹:

Si tratta di una foto storica - infatti molte di queste lo sono perché le persone fotografate sono morte, oppure perché i luoghi sono cambiati tanto. Mi sono trasferita a Sydney da Canberra nella metà degli anni Ottanta, proprio alla soglia del cambiamento dei bassifondi del centro. Stava diventando tutto yuppizzato, i sobborghi diventavano boutique. Redfern fu l'ultimo posto in cui ciò accadde perché metteva paura. La maggior parte dei negozi erano sbarrati dalle saracinesche dopo il tramonto. Ho amato viverci perché vi era tanta diversità nelle persone. Non si trattava solo di aborigeni; vi si trova gente delle classi popolari che avevano vissuto lì per decenni. Ora è tutto completamente diverso.

Si tratta di poche ma efficaci parole che dipingono perfettamente l'ingiustizia sociale della gentrificazione che ha interessato i sobborghi interni di Sydney, in particolare Redfern, di cui si è ampiamente tracciato un profilo nel terzo capitolo. Red-

fern stesso è assoluto protagonista delle foto di *Conference Call*. I nitidi colori sul largo formato contribuiscono a potenziare l'impatto visivo di luoghi la cui specificità identitaria è stata brutalmente attaccata dai processi di riqualificazione urbana e normalizzazione sociale. Lo spazio sociale si fa attore principale in queste foto, essendo il luogo propulsore delle attività dei soggetti ritratti, la cui centralità visiva sorregge e richiama la centralità concettuale della periferia suburbana. Il dialogo tra soggetti e sfondi è causa e conseguenza di ciò che muove l'autrice nel ricercare una resa effettiva del senso di comunità e di aggregazione sociale di cui Redfern è sinonimo, pur non rinunciando alla sottolineatura delle singole soggettività tramite il loro sguardo rivolto allo spettatore. Questo sguardo, che i protagonisti delle foto restituiscono, si impone come efficace espediente della retorica visiva che rigetta lo stereotipo coloniale, perturbando lo spettatore nel suo essere apparentemente neutrale e oggettivo.

Percorsi digitali e narrazioni in movimento

Come già ampiamente evidenziato, gli anni Ottanta furono un periodo di particolare fecondità artistica per la rinascita dell'identità aborigena del sud-est. Due figure in particolare hanno legato la propria carriera a questa importante stagione: Tracey Moffatt e Michael Riley. Si tratta probabilmente dei più celebri e significativi protagonisti dell'arte contemporanea aborigena degli ultimi tre decenni, avendo essi goduto di un significativo successo internazionale e avendo sperimentato una pluralità di linguaggi espressivi multimediali.

Verso la fine degli anni Ottanta, Tracey Moffatt decise di imboccare una strada alternativa rispetto all'uso documentario della fotografia che la maggior parte dei suoi colleghi stava

abbracciando. Moffatt dimostrò al mondo dell'arte australiano che una rappresentazione autentica dell'aboriginalità potesse provenire non solo dalle strade ma anche dalla dimensione più privata dello studio, accogliendo quindi la prospettiva più tipicamente postmoderna del *photo-editing* e della manipolazione²². Rappresentativa di questo periodo della sua carriera fu *Something More*, una serie del 1989 in cui l'artista realizza la sua idea di narrazione visuale implicita, allusiva e perturbante [fig.62]. Moffatt introduce nel discorso artistico aborigeno una forma espressiva innovativa nel convogliare le sue tematiche riguardanti i concetti di razza, sessualità, uguaglianza di genere. Una sorta di sottaciuto e sommerso attacco all'applicazione strettamente documentaria della fotografia viene lanciato dall'artista nella sua serie del 1997 intitolata *Up in the Sky*, in cui Moffatt promuove l'illusione formale di una realtà che, ad uno sguardo più approfondito, si manifesta nel suo essere surreale e fantastica [fig.63]. La lezione compositiva di Tracey Moffatt segna profondamente la stagione fotografica degli anni Novanta, di cui una protagonista notevole è stata Destiny Deacon. Tematicamente affine al lavoro di Tracey Moffatt, Deacon veicola i suoi contenuti tramite una massiccia dose di *black humor*, abbracciando un'estetica costruita secondo le regole del kitsch, e rappresentando spesso la feticizzazione "tokenistica" dell'identità aborigena²³ [fig.64]. Nel lavoro di queste due artiste, è dominante una dichiarata artificialità che attinge dall'immaginario popolare degli anni Novanta e dall'estetica da *b-movie* di una certa fotografia concettuale internazionale che vedeva in Cindy Sherman una delle sue principali interpreti.

Personalità poliedrica nella sperimentazione artistica, Michael Riley è un artista che ha segnato tutte le più importanti tappe dell'arte urbana degli anni Ottanta, unico artista ad essere esposto sia in *Koori Art '84* che in *NADOC '86*, e membro fonda-

tore di Boomalli nel 1987. Di origine Wiradjuri e Gamilaroy, nato e cresciuto nella cittadina rurale di Dubbo (entroterra NSW), Riley ha iniziato la sua carriera a Sydney all'inizio degli anni Ottanta, confrontandosi con l'idea di aboriginalità nell'immaginario dei non-aborigeni tramite il video e varie sfumature di fotografia documentaria, concettuale, ritrattistica. Riley è un artista che ha dimostrato particolare sensibilità verso il bianco e nero, come testimoniato da uno dei suoi primi e più celebri ritratti del 1985 dal titolo *Maria* [fig.65]. Riley, deceduto nel 2004 all'età di 44 anni, ha sempre interpretato il lato "politico" dei suoi contenuti in maniera pacata e intima, distante da un'interpretazione veemente della fotografia socialmente impegnata. Il critico e sociologo Nikos Papastergiadis esprime in maniera brillante questa attitudine dell'artista, in una recensione della serie *A common place: Portraits of Moree Murries* (1991), in cui Riley ritrasse i membri della sua comunità materna di Moree (nord NSW) [fig.66]²⁴:

Michael aveva creato le più distese e autentiche fotografie di una comunità. Non si era recato presso le loro case a chiedergli di essere sé stessi. Non li aveva seguiti nel corso della loro vita lavorativa e non aveva cercato di posizionarli in un paesaggio in modo da riflettere le loro lotte e i loro diritti. Al contrario, li aveva invitati in uno spazio astratto. In questo contesto neutro egli ha creato l'aurea della loro appartenenza attraverso piccoli gesti di riconoscimento. Questo effetto fu sorprendente nella sua semplicità ma anche un punto di svolta nella storia della fotografia. Si trattava di una diretta opposizione alla storia della fotografia coloniale ed etnografica che cercava di catturare il buon selvaggio nel suo ambiente primitivo. Era un cambiamento radicale anche rispetto al più recente fotorealismo che cercava di affondare il soggetto in un paesaggio di cupo sfruttamento e alienazione.

In un'analogia evocazione di atmosfere sommesse Riley realiz-

zò, nel 1992, una serie dal titolo *Sacrifice*, in cui la sua flebile cifra formale esprime la mestizia del rapporto tra aboriginalità e cristianità²⁵. Riley comunica l'ascendente distruttivo dei deliri censori del cristianesimo sulla cultura aborigena distanziandosi dai toni di un dramma apertamente manifesto. Lavorando in chiave iconica, l'artista si serve di simbologie allusive fatte di elementi naturali (acqua), razioni di cibo (pesce, tè, zucchero, farina) e particolari evocativi dell'iconografia biblica [fig.67].

La carriera da *filmmaker* di Michael Riley comincia nel 1988, anno in cui realizzò l'ormai iconico *Boomalli: Five Koori Artist*, sulla vicenda artistica di cinque dei dieci membri fondatori della cooperativa. In quello stesso anno, Riley realizza *Dreamings: The art of Aboriginal Australia*, un viaggio di trenta minuti alla scoperta dei significati degli acrilici del deserto e delle pitture su corteccia del nord del paese. Tematica analoga è trattata in *Malangi: A day in the life of a bark painter* (1991), un documentario di trenta minuti sulla vita del pittore David Malangi interamente girato nella Terra di Arnhem e in lingua Manharngu, idioma nativo del pittore. Negli anni Novanta, Riley si dedica all'uso del video nell'investigazione dell'identità koori: del 1993 è *Quest for country*, che documenta un viaggio personale da Sydney alla comunità di Moree, mentre nel 1995 il Museum of Sydney gli commissiona *Eora*, un tributo agli originali custodi del territorio su cui sorge la città di Sydney. Profondamente intenso nel suo simbolismo è *Empire* (1997) in cui immagini evocative del paesaggio australiano sono accompagnate dalle musiche della Tasmania Symphony Orchestra. *Empire* è l'opera videografica di Riley che maggiormente si lega alla sua carriera da fotografo, condividendo con le serie *Sacrifice* (1992) e *Flyblown* (1998) i riferimenti iconografici ad un sofferto rapporto personale con la religione.

In questa sede non si intende ricercare i motivi che hanno por-

tato alla nascita di una cinematografia indigena, quanto piuttosto trattare dell'uso del video che è stato fatto in ambito aborigeno da parte di autori sperimentali che hanno trovato nell'immagine in movimento un binario di ricerca artistica parallelo, come il caso di Michael Riley appena discusso. Essendo un mezzo che veicola la rappresentazione a tutto campo, il video è uno strumento particolarmente utile nel realizzare una riappropriazione diretta dell'identità indigena, la sua costruzione complessiva, e anche il rapporto che viene instaurato con l'alterità dello spettatore. Il fatto che le videoproduzioni indigene abbiano lanciato una sfida ad un set rappresentativo tradizionalmente egemonico basato su costrutti ideologici coloniali e neo-coloniali, è interpretato come una risposta proveniente dal cuore dell'impero²⁶. Secondo Marcia Langton, la radice della questione estetica (e del punto di vista dal quale essa viene raffigurata) sta nella feticizzazione dell'aboriginalità, che manifesta un problema di posizionamento alla cui base ci sono comunque rapporti di dominanza. Si tratta di rendersi conto che qualsiasi rappresentazione porta sempre con sé un giudizio (account) mai del tutto neutrale, che impone un'autorità creativa nel momento in cui l'oggetto della rappresentazione viene romanizzato²⁷.

Una questione centrale che investe un po' tutte le espressioni di creatività aborigena, e in particolar modo la lente cinematografica, è quella dei limiti delle etichette. La rivendicazione di una rappresentazione autentica tramite videoproduzioni apre un terreno fertile alla narrazione di un'aboriginalità che superi la definizione sterile e generalista di "aborigeno" per investigare la diversità di popoli, clan e, in un contesto urbano, soprattutto comunità, magari non legate ad una comunanza etnica ma sociale. In questo modo, un'efficace autorappresentazione può convogliare una valutazione costruttiva dell'estetica aborigena, mettendo in atto una politica della rappre-

sentazione che sfugga al controllo e alle etichette della società dominante. Scrive Silvana Tuccio a proposito dei protagonisti di questa tendenza²⁸:

Le storie raccontate da questi registi sono storie australiane, mettono in primo piano soggetti la cui umanità trascende l'appartenenza culturale, dove l'immagine del sé e dell'altro accoglie nuovi significati e nuovi modi di espressione. Come artisti (la cui formazione si è svolta all'interno della cultura dominante) sono impegnati in un lavoro dove la rappresentazione del soggetto, sia di cultura indigena che di cultura non-indigena, si svolge in senso ampio, tenendo conto delle complessità nella formazione di un'identità indigena.

L'artista che, più di tutti, ha espresso fermamente la volontà di liberarsi, attraverso i suoi cortometraggi e non solo, dell'etichetta di artista nera o artista aborigena è senza dubbio Tracey Moffatt. La questione investe una problematica tanto sfumata quanto delicata, ovvero la valutazione di cosa sia aborigeno e, soprattutto, quando e in che condizioni lo diventi. Cosa rende aborigena un'opera d'arte, se etnia, discendenza dell'artista, contenuti, temi o altri tipi di contingenze, rappresenta un dibattito aperto. Secondo Djon Mundine, gli artisti urbani che si sono posti l'obiettivo di sfuggire alla stereotipia dell'essere "aborigeno" non hanno mai messo in discussione la propria aboriginalità, e grazie a ciò sono stati capaci di andare oltre; affermandosi in quanto artisti *tout court*, essi non hanno dimenticato le origini della propria arte, la quale, infatti, è stata sempre espressione della creatività dei movimenti per i diritti civili e fondiari²⁹.

I due cortometraggi sperimentali più celebri della carriera di Tracey Moffatt sono *Nice Coloured Girls* (1987) e *Night Cries: A Rural Tragedy* (1990). Analogamente al caso di Michael Riley, esiste una forte interazione tra la produzione fotografica e ci-

nematografica di Moffatt, nella codificazione di un messaggio che declina il politico in forma simbolica. Una pluralità di motivi articolano la relazione tra identità di genere e di razza. Innanzitutto, ricorrente è il tema di uno scambio interculturale tramite cui narrare una contemporaneità postcoloniale. Ciò significa che una fitta rete di connessioni tra passato e presente viene intessuta, costruendo il racconto della mortificazione fisica e identitaria della femminilità nel contesto dell'esproprio coloniale. Si è spesso parlato, a tal proposito, di "spettralità" in relazione ai film di questa artista, riferendosi ai fantasmi del passato nazionale che ancora possiedono la società australiana. Scrive Cynthia Baron a tal riguardo³⁰:

I film di Moffatt stabiliscono connessioni tra storie di fantasmi personali e incubi nazionali. Nel farlo, essi presentano una particolare forma di narrazione che ha consentito a degli individui di articolare la complessità di esperienze sofferte, in circostanze in cui si sono visti sfidati e minacciati in ogni aspetto della loro vita.

Questo mutuo interpellarsi tra passato e presente cela, quindi, anche una dicotomia che vede il trauma privato farsi paradigma di quello pubblico, quindi nazionale. L'artista attinge a piene mani da dettagli autobiografici, ingredienti narrativi che mettono l'accento su una questione di genere che si fa esemplificativa di quelle etniche, razziali o, in generale, riguardanti ogni forma di individualità silenziata e feticizzata.

Nice Coloured Girls tratta del tema delle relazioni sessuali, nella vicenda di tre ragazze aborigene nel loro incontro con un "capitano", ovvero il prototipo dell'uomo bianco ubriaco da spennare, durante una serata passata nei bar del distretto di King's Cross a Sydney. Nel loro approfittare di una preda che si crede predatore solo perché maschio e bianco, le tre protagoniste sovvertono la relazione subordinata che esiste tra la

donna nera e l'uomo bianco. L'immaginario della donna aborigena vittima viene vanificato nel parodiare l'archetipo del seduttore bianco, qui ritratto nel suo essere scomposto, sgradevole e soprattutto privo della forza di arrogarsi un senso di autorità coercitivo. È proprio il dare per scontato questa autorità che fa sì che il patriarcato coloniale, convinto che le donne siano il proprio oggetto di piacere, ne esca ridicolizzato. Il rovesciamento di una situazione sociale convenzionale quale può essere una tipica serata in un club finisce, dunque, per riflettere una ritorsione verso un passato di sfruttamento sessuale e "civilizzazione" forzata. *Nice Coloured Girls* realizza una sovraversione della narrativa coloniale intrisa di malizia e allusioni sessuali, che non propone, però, un manicheismo che vede i prototipi "donna aborigena" e "uomo bianco" polarizzarsi nell'antinomia bene-male. La scaltrezza delle ragazze va, infatti, tramutandosi in malignità, e il film si chiude con il furto del portafoglio del "capitano" da parte delle tre ragazze. Il film intreccia il tema del colonialismo di genere con le questioni più strettamente storiche o legato ai diritti fondiari. Le immagini sono inframezzate da stampe ottocentesche del paesaggio australiano e la voce over che le accompagna recita estratti dal diario di bordo di un esploratore britannico. Tutto ciò immerso nel set del distretto a luci rosse di Sydney, il cui squallore suburbano intende mostrare l'uso degenerativo che i bianchi hanno fatto delle terre espropriate³¹.

In *Night Cries: A Rural Tragedy* non esiste dialogo, soggetti attivi della narrazione sono il silenzio e l'incomunicabilità, a cui fa da contraltare la sola voce del cantante aborigeno di musica country Jimmy Little. È la storia di un rapporto complesso e sofferto tra una donna aborigena di mezza età (interpretata da Marcia Langton) e la sua anziana madre adottiva bianca, di cui è tenuta a occuparsi in quanto non auto-sufficiente. A dominare è un'atmosfera sospesa, surreale, tendente al grotte-

sco, in cui il pathos tensivo di un legame forzato è fortemente enfatizzato. La relazione tra le due donne è segnata da una profonda insofferenza reciproca, convogliata in sguardi angosciosi che colmano le lacune del silenzio. Sequenze di immagini si compongono di flashback che mostrano momenti passati di affetto tra le due protagoniste, sequenze la cui progressione si tinge, poi, di tinte sempre più scure. Il fatto che Moffatt mostri momenti, seppur passati, di conciliazione, testimonia una di mancanza da parte di entrambe, magari meno manifesta del senso di insoddisfazione ma comunque pregnante. Questa sensazione di assenza si manifesta con la morte della madre, che corrisponde ad una presa di coscienza, da parte della donna aborigena, che quella donna fosse in fondo la sola cosa che lei avesse. Come *Nice Coloured Girls*, anche *Night Cries* attinge molto dalla personale esperienza personale di Tracey Moffatt, la quale è stata cresciuta da una madre adottiva bianca di origini irlandesi. Una significativa lettura dei temi dell'opera riguarda, infatti, le politiche di assimilazione forzata che hanno portato, nei decenni, migliaia di bambini aborigeni ad essere cresciuti e accuditi da genitori adottivi bianchi. Anche qui, dunque, la memoria personale veicola quella, dolorosa, delle generazioni rubate. Quest'opera di Tracey Moffatt è estremamente intrigante anche da un punto di vista tecnico, nel suo proporre una fotografia iperrealistica che richiama i fulgidi cromatismi della stampa Cibachrome. La densa saturazione dello scenario è, dunque, esplicitamente artificiale tanto quanto artificiale è la relazione tra le due donne.

In tutte le opere in cui Tracey Moffatt ricorre al video persistono riferimenti diretti alla sua produzione fotografica, soprattutto in quella che Silvana Tuccio definisce dimensione pre-verbale, che sottolinea il senso del dramma³². Le atmosfere si mantengono silenziose e ovattate, energiche ed enfatiche nell'emotività della sospensione e mai in un dinamismo fisico esplicito,

abbracciando, quindi, un'estetica prettamente fotografica pur nel movimento delle immagini. Cynthia Baron riassume così questo carattere della poetica di Moffatt³³:

In tutti questi film estremamente ellittici di Moffatt, delle laconiche superfici invitano il pubblico a instaurare connessioni tra momenti individuali estremamente carichi. Orchestrati con attenzione, i suoi film contengono strutture dense, le quali assicurano che le sfumature e le immagini centrali del testo poetico siano illustrate più volte, fino a quando gli strati dell'espressione rappresentino metafore che sono tanto appropriate quanto perennemente memorabili. Per il pubblico che segue le concettuali linee visive suggerite dai suoi film, l'opera di Moffatt incarna uno stile ingegnoso, a volte inquietante, che presenta strategie sperimentali per quanto emblematiche dell'arte aborigena e femminista.

Note

¹ Brenda L. Croft, "Laying ghosts to rest" in Eleanor M. Hight e Gary D. Sampson (a cura di), *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place* (London: Routledge, 2002), 28.

² *Ibid.*, 22.

³ Géraldine Le Roux, "Il tempo delle strategie. L'impegno culturale degli artisti aborigeni australiani" in Franca Tamisari e Francesca De Blasio (a cura di) *La sfida dell'arte indigena australiana. Tradizione, innovazione e contemporaneità* (Milano: Jaca Books, 2007), 69-70.

⁴ Marcel Mauss, *A general theory of magic*, trad. Robert Brain (London, Boston: Routledge e K. Paul, 1972), 35.

⁵ Pierre Bourdieu, *The logic of practice*, trad. Richard Nice (Cambridge, UK: Polity Press and Oxford, UK: B. Blackwell, 1990), 66-79.

⁶ Clare Williamson, "Silent Messengers" in Anne Kirker e Clare Williamson (a cura di) *The power to move: aspects of Australian photography*, (South Brisbane: Queensland Art Gallery, 1995), 11.

⁷ Sylvia Kleinert, "Aboriginality in the city: re-reading Koorie photographs" *Aboriginal History* 30 (2006): 90.

⁸ Kelly Gellatly, "Is there an Aboriginal photography?" in S.Kleinert e M.Neale (a cura di), *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture* (Melbourne: Oxford University Press, 2000), 285.

⁹ Robin Boast, "Neocolonial collaboration: Museum as Contact Zone Revisited", *Museum Anthropology* 34 (2011): 60. doi:10.1111/j.1548-1379.2010.01107.x

¹⁰ Gellatly, "Is there an Aboriginal photography?", 287.

¹¹ Jonathan Jones, "Back into the shadows" in *La Per: an Aboriginal seaside story* (Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2010), 8.

¹² Jim Everett, "Ricky Maynard / The man" in Keith Munro (a cura di) *Ricky Maynard: portrait of a distant land*, (Sydney: Museum of Contemporary Art, 2008), 33-34.

¹³ Keith Munro, "Revealing moments in time" in Keith Munro (a cura di) *Ricky Maynard: portrait of a distant land*, (Sydney: Museum of Contemporary Art, 2008), 101.

¹⁴ Marcia Langton, "We are here: memory, presence and landscape in Tasmania" in Keith Munro (a cura di) *Ricky Maynard: portrait of a distant land*, (Sydney: Museum of Contemporary Art, 2008), 45.

¹⁵ Peter Read, "The Moonbird people" in Keith Munro (a cura di) *Ricky Maynard: portrait of a distant land*, (Sydney: Museum of Contemporary Art, 2008), 128.

¹⁶ Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing methodologies: research and indigenous peoples* (London, New York: Zed Books, 2012), 154-155.

¹⁷ Martha Rosler, "In, around, and afterthoughts (on documentary photography)", in R.Bolton (a cura di) *The Contest of Meaning: critical Histories of Photography*, (Cambridge: The MIT Press, 1989), 303.

¹⁸ Ricky Maynard, "Urban Diary" in Keith Munro (a cura di) *Ricky Maynard: portrait of a distant land*, (Sydney: Museum of Contemporary Art, 2008), 69.

¹⁹ Tatum Hands, "Teaching a new dog old tricks: Recognition of Aboriginal customary law in Western Australia" *Indigenous Law Bulletin* 12 (2006): 2.

²⁰ Ricky Maynard, "Returning to Places that Name Us" in Keith Munro (a cura di) *Ricky Maynard: portrait of a distant land*, ed. Keith Munro (Sydney: Museum of Contemporary Art, 2008), 59.

²¹ Blair French, "Different there now: Brenda L. Croft's 1992 Conference Call photographs" in Zanny Begg, Keg De Souza, You Are Here (a cura di) *There goes the neighbourhood: Redfern and the politics of urban space* (Sydney: Performance Space, 2009), 30.

²² Gellatly, "Is there an Aboriginal photography?", 288.

²³ *Ibid.*, 290.

²⁴ Nikos Papastergiadis, "Being and becoming in Michael Riley's portraits" in Ian McLean (a cura di), *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art: Writings on Aboriginal Contemporary Art* (Sydney: Power Publications, 2011), 262.

²⁵ Gellatly, "Is there an Aboriginal photography?", 291.

²⁶ Ian Bryson, Margaret Burns, e Marcia Langton, "Painting with light: Australian Indigenous cinema" in S.Kleinert e M.Neale (a cura di), *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture* (Melbourne: Oxford University Press, 2000), 304.

²⁷ Marcia Langton, "Aboriginal art and film: the politics of representation" *Rouge* 6 (2005), consultato il 27 Novembre 2016, doi: 10.1177/030639689403500410.

²⁸ Silvana Tuccio, "Cinema. I cortometraggi di Tracey Moffatt, Ivan Sen, Darlene Johnson e Richard Frankland" in Franca Tamisari e Francesca De Blasio (a cura di) *La sfida dell'arte indigena australiana. Tradizione, innovazione e contemporaneità* (Milano: Jaca Books, 2007), 172.

²⁹ Djon Mundine, "The urbanisation of Aboriginal art" in Ian McLean (a cura di), *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art: Writ-*

ings on Aboriginal Contemporary Art (Sydney: Power Publications, 2011), 150.

³⁰ Cynthia Baron, "Films by Tracey Moffatt: Reclaiming First Australians' Rights, Celebrating Women's Rites" *Women's Studies Quarterly* 30 (1/2) (2002): 159.

³¹ *Ibid.*, 155-161.

³² Tuccio, "Cinema", 179.

³³ Baron, "Films by Tracey Moffatt", 161.

Arte di strada e strumenti di protesta

Pitture murali e narrazioni urbane

Tra le molteplici forme di espressione artistica fiorite nel contesto dell'Australia multiculturale urbana, il periodo tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta ha visto la pratica della pittura murale espandersi in maniera significativa. In Australia come altrove, la street art ha rappresentato il mezzo tramite cui realizzare la più efficace forma di libera comunicazione. Portare l'arte nelle strade significava renderla totalizzante, ecumenica, pluridisciplinare. Questa sorta di *storytelling* urbano, nell'ambito dell'indigenità, si è da subito mostrato un mezzo idoneo a canalizzare il messaggio apertamente politico dell'affermazione identitaria.

Quella dei murales rappresenta una pratica di continuazione nel bisogno dell'uomo, maturato nel corso dei secoli, di lasciare una traccia, un'impronta del proprio esserci. In Australia, le testimonianze principali nella datazione di una cultura millenaria quale è quella aborigena sono rappresentate dalle pitture rupestri. Nel febbraio 2016, un'equipe dell'Università di Melbourne ha condotto una ricerca presso alcuni siti di arte rupestre nel Kimberley (Western Australia), secondo la quale alcune di quelle pitture sarebbero vecchie di circa 50 mila anni¹. La street art aborigena contemporanea eredita e si pone in linea di continuità con questo millenario patrimonio culturale, che viene, quindi, rievocato per legittimare le pitture murali delle moderne metropoli australiane. La questione della legittimità è, ad ogni modo, problematica nel momento in cui la street art rimane una pratica ampiamente criminalizzata. Restando

ben lungi dall'entrare in un dibattito delicato quale è quello dell'istituzionalizzazione di questa manifestazione sociale (per molti, un suo inaccettabile travisamento), in Australia, come in tutto il mondo, esistono tanto esempi di street art illegale quanto di murales pubblicamente o privatamente finanziati per spazi appositamente destinati. Due esempi significativi di quest'ultimo caso sono alcune celebri *laneways* del centro di Melbourne e il *graffiti tunnel* dell'Università di Sydney.

Dalla fine degli anni Settanta, l'arte di strada è stata accolta dalle comunità urbane, e i finanziamenti sono arrivati per lo più da consigli cittadini, sindacati, istituzioni scolastiche, volontari e dagli stessi artisti. Nelle comunità aborigene urbane, l'edilizia residenziale pubblica, le rivendicazioni per i diritti civili e fondari e altri messaggi marcatamente politici sono stati tra i temi più riprodotti nelle opere di street art. Tre efficaci esempi dei rapporti tra la pittura murale e il patrimonio culturale indigeno su base comunitaria sono rappresentati da alcuni fenomeni legati, in particolare, a tre metropoli australiane: Sydney, Melbourne e Perth.

La prima vicenda legata alla città di Sydney riguarda le cronache di The Settlement, un centro comunitario di vicinato (*neighbourhood centre*) sito in Edward Street, una piccola strada al confine tra i sobborghi di Darlington e Redfern (a pochi metri dall'Università di Sydney)². Il centro si occupa dello sviluppo e del patrocinio, tramite donazioni e *fundraising*, di alcuni servizi legati all'edilizia popolare, all'assistenza all'infanzia, alla ricerca di occupazione e a varie altre forme di supporto per le famiglie indigene e non della comunità. Il centro, attivo dalla metà degli anni Venti, fornì una significativa assistenza durante gli anni Settanta a persone con problemi legati all'abuso di alcol e droghe e, in generale, ai soggetti vittime di marginalizzazione. Un aspetto primario delle attività del centro

era rivestito da attività culturali legate al consolidamento di un'identità aborigena individuale e comunitaria, in un contesto in cui l'aboriginalità urbana andava sempre di più affermandosi come soggetto politico attivo. In questa prospettiva, nel 1985 venne lanciato un progetto che prevedeva la realizzazione di un murale sulla facciata posteriore del centro [fig.68], portato avanti dalle artiste Fiona Foley e Avril Quail, alle quali si unirono in un secondo momento altri importanti protagonisti della scena artistica di Sydney: Tracey Moffatt, Jeffrey Samuels, Sheryl Parnell, tutti in qualche modo legati al fenomeno Boomalli. In un periodo in cui un forte orgoglio aborigeno andava affermandosi anche da un punto di vista culturale, e non solo politico, l'arte di strada entrò nell'ampia gamma di metodologie di espressione creativa che formava il macrocosmo dell'arte indigena urbana. La pratica della pittura murale perdurò, e negli anni Novanta diversi artisti realizzarono diverse opere sulle pareti interne dell'ingresso e della cucina del centro. Da The Settlement partirono molti progetti di street art che interessarono altre zone limitrofe della città, come il ponte di Lawson Street, adiacente alla stazione ferroviaria di Redfern. Problematiche legate alla gentrificazione dell'area si manifestarono nei primi anni Duemila. Nel 2004 un gruppo di residenti, proprietari di alcuni immobili della zona, assunse il controllo del comitato di amministrazione del centro, con l'intenzione di rivenderlo. Come risultato di ciò, il murale realizzato trent'anni prima da coloro che, nel frattempo, erano diventati protagonisti internazionali dell'arte australiana, venne imbiancato e dunque rimosso nel 2005. Quest'azione fu condotta in maniera assolutamente illecita, dal momento in cui il comitato di quartiere aveva emanato, tempo addietro, un ordine di protezione del murale. Come giustificazione nei confronti di quest'atto arbitrario e illecito, uno dei nuovi membri del comitato di The Settlement dichiarò che l'opera stonasse con il paesaggio vit-

toriano circostante, e che negli anni addietro il consiglio di amministrazione fosse stato monopolizzato da soggetti di sinistra che avevano trasformato il centro in qualcosa di esclusivamente aborigeno³. La vicenda è sintomatica del fatto che molti residenti della zona volessero liberarsi del centro. Quello stesso anno, una riunione generale elesse un nuovo consiglio di amministrazione, formato da residenti che avevano collaborato con The Settlement per oltre vent'anni e, nel 2008, furono approvati i piani per il rinnovamento del centro e il ripristino del murale, ufficialmente completati nel giugno del 2012.

Altra vicenda legata al rinnovamento comunitario di opere di arte urbana a Sydney riguarda il precedentemente menzionato ponte di Lawson Street a Redfern, interamente dipinto dall'artista Carol Ruff e da alcuni residenti della zona nel 1983 [fig.69-70]. L'opera si compone di diverse scene che attingono da temi e motivi iconografici del patrimonio storico e culturale dell'Australia indigena. *40,000 years mural* è il nome informale dell'intero progetto, mutuato dai versi di una canzone del musicista aborigeno Joe Geia: "40,000 years is a long, long time/ 40,000 years still on my mind". La narrazione di questi 40.000 anni di sopravvivenza culturale si srotola sui muri del ponte della ferrovia di Redfern [fig.71]⁴: dal serpente arcobaleno (figura centrale nella mitologia del Dreaming), si arriva ai primi due piedi che attraversarono il continente; le immagini mostrano i segni del progredire della civiltà aborigena, tra oggetti quali lance, imbarcazioni, *coolamon* e attività quali caccia e pesca. Le sfumature dell'opera si fanno più scure con l'inizio della narrazione coloniale: una nave, simbolica del primo contatto, e figure aborigene moribonde raccontano la decimazione conseguente l'invasione. L'immagine fortemente evocativa di un bimbo aborigeno di fronte a una chiesa rappresenta il simbolo delle generazioni rubate. I cartelli stradali di Lawson Street ed Eveleigh Street introducono, poi, l'aboriginalità dei nostri

giorni, e alcuni simboli tra cui il boomerang e la bandiera aborigena evocano la resistenza culturale indigena nel suo politicizzarsi.

Con gli anni, quest'opera è diventata una sorta di monumento iconico a tutto ciò che Redfern rappresenta, rendendo il ponte di Lawson Street un luogo commemorativo della storia aborigena fatta di tragedia ma anche di intraprendenza e sopravvivenza. Il murale è frutto della partecipazione di tutta la comunità di Redfern. Carol Ruff, principale artefice del design dell'opera, ha dichiarato⁵:

Abbiamo coinvolto la comunità, e attraverso una lunga consultazione siamo stato in grado di accumulare fotografie e storie da includere sui muri. La nostra intenzione era di affermare che anche prima di Redfern, gli aborigeni ci sono stati, hanno abitato quest'area, hanno conosciuto questi luoghi e questo paese.

Tanto quanto la comunità si era mobilitata per realizzarlo, così un'ampia partecipazione è stata registrata nel progetto di riqualificazione dell'opera. Infatti, il murale di Lawson Street, in trent'anni, si è preservato in condizioni ottimali, ma la naturale erosione per ragioni meteorologiche ha determinato il deterioramento di alcune sue porzioni. Al Redfern Station Community Group (RSCG), è stato concesso nel 2015 un finanziamento per il restauro dell'opera dalla City of Sydney, il consiglio municipale centrale. Al tavolo del progetto si sono unite rappresentanze di istituzioni aborigene quali il Metropolitan Local Aboriginal Land Council e l'Eora College, oltre che artisti e ricercatori del Sydney College of the Arts (SCA).

Questi due casi relativi alla città di Sydney testimoniano da un lato il forte impatto simbolico che i fenomeni di arte urbana e pittura murale hanno avuto come espressione creativa dell'identità aborigena, e dall'altro il profondo senso di aggrega-

zione da essi incoraggiato all'interno delle comunità aborigene metropolitane.

Gli anni Ottanta hanno visto un fiorire dell'arte di strada nella cintura urbana dei sobborghi immediatamente a nord del centro di Melbourne. Una vasta produzione di murales ad opera di giovani artisti aborigeni ha contribuito a rendere questi spazi urbani delle testimonianze del perdurare della presenza aborigena su quei territori. Questo fenomeno di espansione culturale è figlio della persistenza dei legami comunitari aborigeni in queste zone metropolitane di Melbourne, in particolar modo i sobborghi di Fitzroy, Northcote e Collingwood. All'inizio degli anni Settanta, mentre a Redfern nasceva The Block e a Canberra veniva istituita la Tent Embassy, questi sobborghi di Melbourne videro il sorgere di diverse organizzazioni istituite su base comunitaria che fornivano assistenza in materia di diritto alla casa, educazione, consulenze per il disagio giovanile e iniziative culturali. All'inizio degli anni Ottanta, una di queste organizzazioni, l'Aborigines Advancement League, commissionò all'insegnante Megan Evans e ad alcuni artisti (tra cui Ray Thomas, Les Griggs e Lin Onus) un'imponente murale da realizzare di fronte al municipio di Northcote (poi trasferito a qualche isolato di distanza, nel sobborgo di Thornbury, alla fine degli anni Novanta). Il progetto del cosiddetto Northcote Koori Mural [fig.72] venne ultimato tra il 1983 e il 1985. L'opera, per la quale venne costruito un muro apposito, è di dimensioni considerevoli: 6.5 metri di altezza per 46 di lunghezza⁶. La tendenza a realizzare graffiti così estesi rispondeva all'esigenza di confutare l'invisibilità a cui l'aboriginalità urbana era stata costretta per decenni tramite un messaggio socialmente impegnato e di dimensioni tali da non poter essere ignorato. Il Northcote Koori Mural mescola i motivi figurativi ancestrali di proprietà consuetudinaria degli artisti a una narrazione della storia abo-

rigena del Victoria in pieno stile realista. Approssimativamente è possibile dividere l'opera in tre sezioni: la prima, da sinistra, include una rielaborazione dei disegni cerimoniali di William Barak e Tommy McRae (entrambi originari del Victoria); una seconda, presenta immagini mutate dalla fotografia etnografica di origine coloniale (uomini in fuga, incatenati o in abiti cerimoniali); la terza, infine, si compone di scene di protesta dalla storia politica aborigena degli anni Settanta.

Tra il 1984 e il 1985 un progetto murale fu pensato per le pareti del Victorian Aboriginal Health Service (VAHS), un centro comunitario che si occupa di assistenza medica e sociale⁷. L'iniziativa vide la partecipazione attiva di numerosi artisti e membri della comunità aborigena del sobborgo di Fitzroy tra cui Lyn Briggs e Lyn Thorpe, con la collaborazione ancora una volta di Lin Onus. Il centro fu trasferito in una seconda sede, sempre nel sobborgo di Fitzroy, nel 1992, e qui oltre alle pareti vennero realizzate opere anche sui pavimenti. Gli artisti che parteciparono intendevano realizzare un progetto che ponesse l'accento sul fatto che il VAHS non fosse solo un centro medico ma anche un luogo di aggregazione per la comunità. Questo senso di inclusione è comunicato dalla scelta di realizzare una commistione di stilemi tradizionali e contemporanei, e di trattare diversi temi figurativi quali il paesaggio, le scene cerimoniali, pattern astratti, e animali simbolici degli antenati del Dreaming. La volontà di esprimere la varietà del patrimonio degli artisti coinvolti si manifesta tramite il ricorso a sistemi iconografici tradizionali appartenenti a comunità geograficamente lontane dal sud-est. I murales del VAHS incorporano, infatti, motivi compositi quali il tratteggio della Terra di Arnhem orientale, il puntinismo del Deserto Occidentale, e i Wandjina del Kimberley (Western Australia).

Un terzo caso rilevante di street art nell'area suburbana di Melbourne riguarda Reko Rennie, artista di origine Gamilaroi la cui

carriera rappresenta un punto di incontro tra l'arte di strada e quella istituzionale, essendo alcune sue opere esposte in diversi importanti musei australiani. Rennie è un artista poliedrico e interdisciplinare, il cui stile di pittura murale fa spesso ricorso allo *stencil* e quindi alla letterizzazione più tradizionalmente tipica del *writing*. Nel 2010, Rennie ha realizzato un murale sulla facciata della sede della 3CR Community Radio, una radio locale del sobborgo di Collingwood⁸ [fig.73]. Pur non essendo un'organizzazione comunitaria, questa stazione radio, attiva dalla metà degli anni Settanta, ha fornito uno spazio mediatico significativo alle attività condotte dalle comunità aborigene di Collingwood e Fitzroy. Il caso del murale di 3CR non riguarda la cooperazione diretta di membri della comunità nella realizzazione dell'opera (essendo questa stata interamente dipinta da Rennie), quanto piuttosto un atto di consultazione tra l'artista, i residenti e i membri della stazione radio. I motivi geometrici che delineano lo sfondo dell'opera sono la principale cifra stilistica di Reko Rennie: si tratta di linee spigolose che riproducono pattern a losanga tipici del patrimonio iconografico del popolo Gamilaroi, che si manifestano in questo caso nell'alternanza di linee rosse e gialle. Il terzo colore della bandiera aborigena, il nero, è presente nella figura di un uomo aborigeno ritratto nell'atto di scagliare una lancia. Oltre a fungere da commemorazione della storia aborigena, il murale di Rennie rappresenta, nel luogo in cui sorge, un tributo alla stazione radio e a tutte quelle espressioni del territorio che hanno canalizzato la voce del dissenso negli anni più caldi delle rivendicazioni politiche. Reko Rennie ha, in questo modo, contribuito a rendere la sede di 3CR un luogo iconico della periferia di Melbourne.

I tre casi qui analizzati dimostrano come la pratica dell'arte di strada possa costruire ulteriori livelli di inclusione tra gli strati delle comunità aborigene delle periferie, creando una rete di col-

laborazione anche con la società dominante anglo-australiana e le altre comunità migratorie. Si realizza in questo modo una sorta di declinazione contemporanea del concetto di *tanderrum*, che nelle lingue della nazione Kulin del Victoria sta per atto cerimoniale in cui viene garantito allo straniero l'accesso alle risorse del territorio in un'ottica di condivisione e mutua partecipazione⁹.

Il terzo ed ultimo oggetto di analisi in materia di arte di strada nell'Australia urbana riguarda la città di Perth, e in particolare un vero e proprio fenomeno di graffitismo al di fuori della legge.

Tra il 2006 e il 2007, è apparso nelle strade di Perth un numero impressionante di graffiti raffiguranti i Wandjina, gli spiriti delle nuvole e della pioggia caratteristici della cosmologia del Kimberley. I Wandjina sono riprodotti massicciamente nell'arte rupestre di questa regione del nord-ovest dell'Australia, distante oltre mille chilometri da Perth. Si tratta di rappresentazioni antropomorfe degli spiriti ancestrali dei popoli Worora, Wunambal e Ngarinyin, spiriti dall'iconografia perturbante, fatti di grandi occhi e nasi adunchi, privi di bocca e con un'aura intorno alla testa composta da linee puntinate. L'anatomia dei Wandjina comprende solo testa, spalle e torso, e i pigmenti utilizzati sono solitamente gialli, rossi, neri o arancio per il corpo, neri per gli occhi e i contorni e bianco calcareo per lo sfondo. Il sistema di diritti e obbligazioni che regola la riproduzione dei Wandjina è molto stretto, e corrisponde, a seconda dei motivi figurativi, all'appartenenza a determinati clan, a determinate linee di discendenza, e a restrizioni su base anagrafica e di genere. Per gli anziani del Kimberley, fortemente discutibile è l'uso che le nuove generazioni di artisti della zona hanno fatto dei Wandjina, i cui motivi sono oggi riprodotti su vari supporti quali tele, tavole di faesite e cortecce. Il ridipingere i Wandjina

al di fuori del contesto dell'arte rupestre rappresenta una pratica ormai consolidata nel Kimberley; pratica che persegue una rigenerazione interculturale con l'obiettivo di impedire che queste pratiche tradizionali si trasformino in sterili reliquie culturali. Tutto ciò rappresenta una premessa fondamentale nell'introdurre il discorso sui Wandjina riprodotti sotto forma di graffiti. In questo caso, infatti, non solo gli spiriti vengono riprodotti al di fuori del sistema delle responsabilità di custodia, ma addirittura lontano dal loro territorio di appartenenza e da soggetti completamente anonimi.

Un'intrigante studio condotto dalle ricercatrici Ursula Frederick e Sue O' Connor delinea i molteplici spunti di riflessione attorno al controverso fenomeno dei Wandjina comparsi nelle strade Perth¹⁰. Nel biennio 2006-2007 la città ha visto un proliferare dei Wandjina praticamente ovunque: muri, alberi, marciapiedi, bidoni della spazzatura cominciavano ad essere ricoperti di questi motivi iconografici realizzati con spray e stencil [fig.74]. La comparsa dei Wandjina provocò un'ondata di sensazionalismo. Era evidente un'analogia concettuale che legava l'enigmatico apparire di queste figure nelle strade della metropoli all'alone di mistero degli originali rupestri risalenti ad un'epoca remota. Il fascino imperscrutabile di questo fenomeno risultò nel cosiddetto *Wandjina watching*, ovvero l'attività dell'identificare e segnalare sul web la presenza di questi graffiti in giro per la città. L'artista anonimo che li ha dipinti ha dimostrato tutta la sua diretta intenzione nel comunicare questa sensazione di indecifrabile e perturbante mistero: i Wandjina spesso spuntavano da angoli o superfici irregolari, comunicando un senso di estemporaneità allusivo dell'anonimia stessa del suo fautore. Da un punto di vista compositivo e formale, i Wandjina erano stilizzati secondo le più disparate forme della cultura popolare e dell'immaginario postmoderno, ritratti ad esempio alla guida di un'auto o crocifissi con una corona di

spine [fig.75-76]. Secondo Frederick e O' Connor¹¹, gran parte del potere dei graffiti sta nella capacità di attuare uno stravolgimento semantico attraverso una mescolanza di elementi dell'immaginario popolare. Avviene così che gli artisti che realizzano questi graffiti riconfigurino determinate figure utilizzandole come mezzo per esprimere la propria voce anonima.

Il fenomeno dei Wandjina di Perth ha provocato reazioni discordanti: il responso positivo proveniva da chi ne sottolineava la bellezza estetica in contrapposizione alla pochezza delle *tags* sui muri, e da chi ne elogiava le potenzialità nell'ampliare la consapevolezza della presenza aborigena sul territorio; le reazioni negative concernevano, chiaramente, il sacrilegio e la mancanza di rispetto di un atto visto come appropriazione indebita e trasgressione dei diritti consuetudinari. Quest'ultima voce si è, inoltre, manifestata nell'applicazione tramite stencil della scritta *stolen* (rubato) su alcuni dei Wandjina dipinti [fig.77]. Le considerazioni che emergono sulle questioni di arte, autorità e appropriazione stimolano una meta-riflessione tra la legittimità dei diritti consuetudinari e quella dei graffiti come pratica sociale illegale. Tanto il consiglio cittadino di Perth quanto il governo dello stato dell'Australia Occidentale perseguono una linea dura in materia di graffitismo, e le politiche in materia sono tra le più restrittive di tutto il paese. L'artista artefice dei Wandjina (un ragazzo non indigeno) ha prestato, in maniera del tutto anonima, la sua voce ad un breve documentario dal titolo *Who Paintin' Dis Wandjina?* (diretto da Taryne Laffar), che ripercorre la vicenda di Perth presentando il parere dell'artista e la risposta critica di alcuni membri delle comunità del Kimberley. Dopo aver stabilito un contatto diretto con i proprietari tradizionali dei Wandjina, l'artista ha smesso di dipingere e ha cancellato molti dei Wandjina precedentemente eseguiti. La conclusione della vicenda è sintomatica del fatto che una adeguata forma di consultazione può far sì

che la legge consuetudinaria aborigena si riveli molto più efficace della legge governativa nelle sue manifestazioni più miopi e repressive.

Barricate aggiuntive

Le vicende legate all'uso che l'arte aborigena ha fatto delle stampe e dei poster sono inestricabilmente connesse alla contingenza delle lotte politiche degli anni Settanta che hanno infiammato il dibattito sulla decolonizzazione, i diritti civili, i decessi in custodia, e la restituzione delle terre. Le stampe rappresentavano un medium di espressione creativa intrigante nel loro porsi a metà strada tra l'arte e la cultura popolare, e nel loro saper veicolare un messaggio in maniera diretta e veloce. Negli anni Settanta e Ottanta, il realismo e le allegorie di queste stampe hanno declinato l'arte in forma declamatoria, relegandola spesso ad un piano secondario rispetto all'impellenza della causa politica. Questa forma di subordinazione non impedì, ad ogni modo, che le stampe e i poster prodotti dall'attivismo indigeno di quegli anni finissero col rappresentare una testimonianza culturale fondamentale di quella stagione, entrando successivamente nelle alte sfere delle belle arti e, di conseguenza, nelle sale dei musei. Ben presto, infatti, questa forma d'arte venne codificata sotto l'etichetta di *protest art* (arte della protesta), molto più flessibile della street art in quanto oggetto di scambio e, quindi, nel poter circolare in musei e gallerie¹².

Larga parte della produzione di stampe nell'Australia del ventennio Settanta-Ottanta era, ovviamente, destinata alle strade, lì dove la vita comunitaria e l'aggregazione si politicizzavano, e dove andavano in scena marce e sit-in di protesta. Al pari delle opere di street art, i poster erano immessi in un con-

testo che oggi, secondo il gergo informatico, definiremmo *open source*, soggetti quindi al rischio di essere danneggiati o rimossi. Questa dimensione di aleatorietà dell'*outdoor*, e un messaggio i cui contenuti erano il più delle volte legati alla contingenza di un evento limitato nel tempo, evidenziavano il fatto che questa forma d'arte fosse la più effimera tra tutte quelle che popolavano l'ambiente urbano. È proprio al concetto di ambiente urbano che è legata una caratteristica fondamentale delle forme artistiche che dialogano con lo spazio circostante. I poster, come i murales, mettono in atto una vera e propria risemantizzazione dello spazio urbano, trasformandolo e alterando. Nel 1970, Roland Barthes pubblica sulla rivista *Architecture d'aujourd'hui* il saggio *Sémiologie et urbanisme*. Il semiologo francese discute la natura della città in termini strutturalisti, in quanto linguaggio di cui strade ed edifici vanno a costituire le unità logiche e sintattiche. Se devastate da una guerra, le città sono dominate da figure sintattiche di soppressione, ovvero voragini, strade distrutte, edifici demoliti. In un contesto di guerriglia urbana, o più mitemente di protesta, sono le figure sintattiche dell'addizione a condizionare l'ambiente¹³: le barricate, le imponenti folle dei cortei, le manifestazioni fisiche della divulgazione politica tra cui striscioni, bandiere, poster, etc.

La figura più importante del panorama artistico australiano di quegli anni ad aver legato a stampe e incisioni la sua carriera è Kevin Gilbert. Personalità creativamente poliedrica, incisore, poeta e attivista di origine Wiradjuri, Gilbert è stato tra i primi in Australia a ricorrere alla stampa come mezzo di espressione artistica. In particolare, iconiche della sua produzione furono una serie di linoleografie (*linocuts/linoprints*), stampe ottenute tramite incisione su linoleum, prodotte negli anni tra il 1965 e il 1969¹⁴. Le conoscenze in materia di stampe su linoleum furono

acquisite durante il periodo che Gilbert trascorse presso la prigione di Long Bay a Sydney tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Brenda L. Croft racconta di come Gilbert fosse solito strappare intere porzioni del pavimento in linoleum della sua cella al fine di riutilizzarne le piastrelle per le sue incisioni¹⁵. Le opere prodotte nel periodo carcerario mostrano scene simboliche che trattano i temi dell'uguaglianza e della tutela del patrimonio tradizionale, in un efficace connubio tra la trascendenza della spiritualità e le istanze di giustizia sociale [fig.78-79]. Una volta uscito di galera, Gilbert divenne una delle figure più rilevanti nel panorama dell'attivismo culturale indigeno: nel 1972 fu tra coloro che istituirono la Tent Embassy a Canberra, negli anni ottanta promosse la campagna *Treaty 88* per la richiesta di un trattato sulla sovranità, e nell'anno del bicentenario fu il principale artefice della mostra itinerante *Inside Black Australia*, che successivamente prestò il suo nome ad un'antologia di poesie aborigene edita dallo stesso Gilbert.

Una consistente diffusione di queste forme di arte di protesta tra gli anni Settanta e Ottanta si deve principalmente a due fattori: innanzitutto al fatto che gli artisti indigeni cominciarono ad essere sempre più accettati nei luoghi dell'educazione terziaria come università e accademie, e in secondo luogo al sorgere di studi artistici e atelier diffusi su base comunitaria nelle periferie delle grandi città. Alcuni dei più celebri centri di stampe e produzioni di poster nel Nuovo Galles del Sud erano gli studi di Redback Graphix (fondato nel 1981 a Wollongong), Garage Graphix (fondato nel 1981 a Sydney da un collettivo femminista) e Tin Sheds. Quest'ultimo, attivo a Sydney dal 1976, era il risultato dell'aggregazione di tre collettivi specificamente dediti alla produzione di poster politici: Tin Sheds Art Collective, Lucifoil e Earthworks Poster. A Tin Sheds, e al collettivo Earthworks, fu legata l'artista Avril Quail, la quale realizzò, nel 1982, una delle più celebri stampe di quel periodo dal titolo *Trespassers*

Keep Out [fig.80]. Quest'opera raffigura il design della bandiera aborigena disegnata da Harold Thomas nel 1971, nel cui cerchio centrale il giallo rappresentante il sole è sostituito dall'immagine di un uomo aborigeno con le braccia conserte davanti a una tipica proprietà immobiliare bianca sul cui recinto vi è l'intimidatorio e sarcastico monito che dà il titolo al poster¹⁶. Un'altra artista chiave di questa stagione, legata tanto a Garage Graphix quanto a Redback (successivamente trasferito da Wollongong a Sydney) fu Marie McMahon, la quale realizzò alcuni poster iconici dell'epoca, come *Pay the rent: you are on Aboriginal land* (1982) [fig.81].

Spesso, i contenuti più specificamente locali legati all'autodeterminazione e ai diritti aborigeni venivano affiancati da temi dell'attualità internazionale come la guerra in Vietnam o l'occupazione della Palestina. La maggior parte di queste realtà perseguivano una linea di collaborazione co-autoriale, e le loro opere venivano frequentemente esposte sotto il logo del collettivo più che dell'individualità. Larga parte della produzione dei poster e delle stampe di questi anni era legata non solo agli atelier e ai collettivi artistici ma anche ad eventi specifici come mostre, ricorrenze celebrative o avvenimenti politici significativi. Alcuni esempi sono la mostra *Print and Poster* che si tenne a Melbourne nel 1987, e l'iconico poster celebrativo della restituzione ai popoli Anangu dei diritti fondiari sul territorio di Uluru avvenuta nel 1985, dal titolo *Nyuntu Anangu Maruku Ngurangka Ngarinyi - You are on Aboriginal land* [fig.82], frutto della collaborazione tra il Green Ant Design studio di Darwin e la locale comunità Mutitjulu¹⁷. Dal 1972, inoltre, un'intensa produzione di poster è legata alla settimana del NAIDOC (*National Aboriginal and Islander Day Observance Committee*), celebrazione della storia e della cultura dei popoli indigeni australiani che si tiene dalla prima alla seconda domenica di luglio¹⁸ [fig.83].

Recentemente, l'Art Gallery of New South Wales di Sydney ha allestito una temporanea dal titolo *See you at the barricades*. Andata in scena da fine maggio a fine novembre 2015, la mostra riprende nel titolo la riflessione sulle figure semantiche addizionali delle barricate, investigando i significati di una serie composita di opere dal carattere marcatamente politico tra cui poster, stampe, installazioni fotografiche, acrilici e dipinti narrativi e concettuali. In questa mostra hanno esposto tanti collettivi urbani e studi legati alla produzione di stampe e poster tra cui Redback, Lucifoil e Earthworks [fig.84].

Note

¹ Daisy Dumas, "Australian rock art may be among the oldest in the world, according to new research" *The Sydney Morning Herald*, 20 Febbraio, 2016, consultato il 15 Febbraio, 2016, <http://www.smh.com.au/national/australian-rock-may-be-among-the-oldest-in-the-world-according-to-new-research-20160219-gmyaw1.html>.

² Roma Williams & University of Sydney, *The Settlement: a history of the University of Sydney Settlement and the Settlement Neighbourhood Centre, 1891-1986* (Sydney: University of Sydney, 1988), 1-10.

³ Sunanda Creagh, "Mural's resurrection opens scars" *The Sydney Morning Herald*, 4 Marzo, 2008, consultato il 13 Febbraio, 2017, <http://www.smh.com.au/news/national/murals-resurrection-opens-scars/2008/03/03/1204402365367.html>

⁴ Ada Lee, "Restoring Redfern's 40,000 years mural" *South Sydney Herald*, 11 Novembre, 2013, consultato il 13 Febbraio, 2017, <http://www.southsydneyherald.com.au/restoring-redferns-40000-years-mural/#.WKQ47fnhDIW>

⁵ Kieran Adair, "Restoration of historic murals" *South Sydney Herald*, 7 Dicembre, 2015, consultato il 13 Febbraio, 2017, <http://www.southsydneyherald.com.au/restoration-of-historic-murals-2/#.WKQ5ZPnhDIX>

⁶ Fran Edmonds, "Making murals, revealing histories: Murals as an assertion of Aboriginality in Melbourne's inner north" in S.Kleinert e G.Koch (a cura di), *Urban Representations: Cultural expression, identity and politics* (Canberra: AIATSIS Research Publications, 2012), 26-27.

⁷ Fran Edmonds e Maree Clarke, *'Sort of Like Reading a Map': A Community Report on the Survival of South-East Australian Aboriginal Art since 1834* (Darwin: Cooperative Research Centre for Aboriginal Health, 2009), 30-31.

⁸ Edmonds, "Making murals, revealing histories", 38-39.

⁹ Edmonds e Clarke, *'Sort of Like Reading a Map'*, 6.

¹⁰ Ursula Frederick e Sue O'Connor, "Wandjina, graffiti and heritage: The power and politics of enduring imagery" in *Compelling cultures: Representing cultural diversity and cohesion in multicultural Australia*, Humanities Research Vol XV. No. 2. (2009): 153-180.

¹¹ *Ibid.*, 156.

¹² Edmonds e Clarke, *'Sort of Like Reading a Map'*, 33.

¹³ Caroline Brothers, "Semiology and the city at war", in Caroline

Brothers (a cura di), *War and photography: a cultural history* (Londra, New York: Routledge, 1997), 101-119.

¹⁴ Wally Caruana, *Aboriginal art*, (Londra: Thames and Hudson, 1993), 185.

¹⁵ Brenda Croft, "Boomalli: From Little Things Big Things Grow" in Luke Taylor (a cura di), *Painting the Land Story* (Canberra: National Museum of Australia, 1999), 98.

¹⁶ Caruana, *Aboriginal art*, 184.

¹⁷ Lee-Anne Hall, "Indigenous political poster-making in the 1970s and 1980s", in Sylvia Kleinert e Margo Neale (a cura di), *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture* (Melbourne: Oxford University Press, 2000), 282.

¹⁸ Edmonds e Clarke, 'Sort of Like Reading a Map', 33.

Conclusioni

Si è, in queste pagine, cercato di fornire una visione di insieme riguardo la moltitudine di pratiche di espressione artistica che la cultura aborigena contemporanea ha saputo coltivare. Ma cosa c'è oltre?

Chiedersi in che direzione si stia muovendo l'arte aborigena oggi comporterebbe una serie di risposte indefinite, alla luce della diversità di tappe e momenti che ne hanno determinato le metamorfosi fenomenologiche. Figurarsi uno scenario futuro dell'arte aborigena presuppone necessariamente il confronto con una serie di fattori tanto interni e relativi alla storia culturale dell'aboriginalità in Australia, quanto esterni e collegati alle tendenze critiche, estetiche, finanziarie che muovono l'industria e il mercato dell'arte internazionale. Ambedue i poli di questa considerazione sono strettamente correlati con l'idea dell'arte in quanto narrazione.

Periodizzando rigidamente la storia, l'Occidente ne ha spesso sentenziato in maniera declamatoria i punti di inizio e conclusione. Secondo una congettura di Arthur Danto, l'arte occidentale sarebbe ineluttabilmente giunta al suo capolinea negli anni Sessanta con l'avvento della pop art, ovvero nel momento in cui essa aveva irrimediabilmente deviato dal percorso narrativo che l'aveva precedentemente caratterizzata. Una lettura, invece, più socio-politica, vede un punto di non ritorno negli anni Ottanta, il cui clima di riflusso politico avrebbe introdotto anche nell'arte il culto dell'individualità, decretando la fine della dialettica dell'aggregazionismo in gruppi e movimenti che avevano in precedenza determinato il susseguirsi delle

tendenze artistiche.

Alla fine degli anni Ottanta, con il crollo del mondo bipolare, l'emergere economico e politico delle realtà non allineate ha introdotto anche al mondo dell'arte le teorizzazioni relative alle realtà culturali del Terzo Mondo. Negli anni successivi, il vocabolario della sociologia politica si è arricchito man mano che la globalizzazione andava svelando l'internazionalizzazione dei movimenti di rivendicazione indigeni, nei suoi caratteri non solo politici ma anche culturali. Relazionandosi a ciò, il mondo dell'arte occidentale ha condotto uno sbrigativo e grossolano tentativo di incasellare questi fenomeni in categorie riciclate, tentativo fallito per due motivi in particolare.

Innanzitutto, una profonda diversità culturale tra le realtà che compongono il cosmo dell'indigenità non era minimamente trascurabile, e i caratteri dei relativi fenomeni artistici non erano accorpabili sotto comuni denominatori che non risultassero forzati e fittizi. In secondo luogo, le etichette evoluzioniste a cui si era già fatto ricorso parlando di arte tribale, arte primitiva o, più recentemente, arte etnica, non riscontravano una prospettiva di applicabilità: l'arte del Terzo e del Quarto mondo, e quella dei contesti di sopravvivenza indigena, era ormai radicalmente mutata rispetto a quella di fine Ottocento e inizio Novecento, ovvero quando l'arte occidentale cominciò a guardare seriamente oltre il recinto di casa propria. Le rinnovate forme dell'interculturalità avevano ormai assunto un carattere diverso, di cui l'Occidente non poteva oltremodo negare la contemporaneità, al pari della propria.

Le riflessioni affrontate in questo elaborato hanno confutato l'efficacia di qualsiasi ricorso a categorizzazioni storiche verticali nell'affrontare la complessità dell'arte aborigena. Il Novecento si è mostrato un secolo denso di trasformazioni e nuovi sviluppi per la cultura aborigena. Le linee critiche tradizional-

mente usate nell'ermeneutica dei fenomeni culturali occidentali hanno mostrato la loro capacità di dialogare con le forme dell'espressione indigena, non essendo, però, in grado di imbrigliarle e incasellarle in schematizzazioni rigidamente definite nel tempo. È, nel contesto australiano, lo spazio a fare la differenza, nel momento in cui si acquisisce consapevolezza della moltitudine di motivi che caratterizzano quel grande calderone concettuale che è la cultura aborigena. Nonostante molti stili iconici e rappresentativi sorti nel Novecento siano stati ormai storicizzati, essi continuano a perdurare nel tempo senza variazione di efficacia: un uso creativo delle cortecce rappresenta un orientamento vivo nella Terra di Arnhem, quanto vivo è il *dot painting* del Deserto Occidentale, o, in generale, il ricorso alla simbologia e ai motivi figurativi dei singoli popoli e clan di tutta l'Australia. Il concetto di tempo nelle culture aborigene australiane non è verticale, e la fine della storia è un concetto fallace. L'idea di una ciclicità cronologica svela concezioni alternative della storia che garantiscono concezioni alternative del futuro, nella possibilità che le storie (il plurale è d'obbligo) si ripetano e ricongiungano trovando sempre nuove ragioni per mutare e fornire la sensazione di esperienze rinnovate. Questo è ciò che la sopravvivenza aborigena al colonialismo insegna: una resilienza magistrale, una capacità di adattamento costante nella codificazione interculturale di nuove strategie che facciano sì che il proprio patrimonio non vada mai a soccombere.

La vivacità culturale dell'aboriginalità e il suo sapersi tramutare all'occorrenza senza mai smarrire i legami con un passato millenario sono dovuti al fatto che la trasmissione di storie e narrazioni sia parte fondamentale del mantenimento dell'integrità culturale e, quindi, identitaria dei nativi australiani. L'arte esprime sempre dei contenuti, che indipendentemente dalla forma più o meno accessibile, ristretta, e codificata, presupp-

pongono la condivisione di una conoscenza. L'arte aborigena riflette l'assioma fondamentale di una *forma mentis* che valorizza la narrazione in quanto veicolo di valori indispensabili da trasmettere.

L'ultima parola del titolo di questo elaborato rappresenta uno spunto di riflessione chiave di cui tener conto nel momento in cui si cerca di prefigurare un futuro all'arte aborigena. Il multiculturalismo dell'Australia contemporanea rappresenta anch'esso un punto di non ritorno, un amalgama di sfaccettature concettuali diverse i cui confini delle singole parti che lo compongono sono ormai indistinguibili. Molti artisti hanno compreso a pieno questa delicata questione, manifestando la volontà di proiettarsi oltre il proprio essere aborigeni, anglo-celtici, italiani, greci, indiani o cinesi. Tutto questo rappresenta il centro di un dibattito fondamentale sulla cultura di un paese con forti problemi di identità, un paese insieme giovane e millenario, che riscontra difficoltà enormi nel venire a capo di cosa effettivamente voglia dire essere australiani.

Bibliografia

AA.VV. *Appropriate Terminology, Representations and Protocols of Acknowledgement for Aboriginal and Torres Strait Islander Peoples*, Flinders University. Adelaide: Flinders University, 2015. Consultato il 29 dicembre 2016, <https://www.flinders.edu.au/cdip>.

Aboriginal Services Branch. *Working with Aboriginal people and communities: a practice resource*. Ashfield, NSW: NSW Department of Community Services, 2009.

Ah Kee, Vernon e Browning, Daniel. "Let's be polite about Aboriginal art" *Artlink* 33.2 (2013): 42-45.

Antonelli, Severino. *Dinamiche autoriali e postcoloniali in Timira (2012) di Wu Ming 2 e Antar Mohamed*. Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 2013.

Baraldi, Matteo. *L'ultima terra: la cultura australiana contemporanea*. Roma: Carocci, 2002.

Bargna, Ivan. *Antropologia Arte*. 1st ed. Milano: Ledizioni, 2011.

Baron, Cynthia. "Films by Tracey Moffatt: Reclaiming First Australians' Rights, Celebrating Women's Rites" *Women's Studies Quarterly* 30 (1/2) (2002): 151-177.

Barilli, Renato. *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*. Bologna: Bononia University Press, 2007.

Bauman, Zygmunt. "On Glocalization: or Globalization for some, Localization for some Others" *Thesis Eleven* 54 (2008): 37-49. doi: 10.1177/0725513698054000004.

Boast, Robin. "Neocolonial collaboration: Museum as Contact Zone Revisited" *Museum Anthropology* 34 (2011): 56-70. doi:10.1111/j.1548-1379.2010.01107.x

Bourdieu, Pierre. *The logic of practice*. Tradotto in inglese da Richard Nice. Cambridge, UK: Polity Press and Oxford, UK: B. Blackwell, 1990.

Brothers, Caroline. *War and photography: a cultural history*. London, New York: Routledge, 1997.

Butler, Rex. "Where to put Aboriginal art" In *Jus' Drawn: The proppaNOW Collective*, catalogo mostra. Melbourne: Linden Centre for Contemporary Arts, 2010.
<http://espace.library.uq.edu.au/eserv/UQ:215535/proppanow.pdf>.

Byrd, Jodi A. e Rothberg, Michael. "Between subalternity and indigeneity" *Interventions* 13.1 (2011): 1-12. Consultato il 29 dicembre 2016, 10.1080/1369801X.2011.545574.

Caruana, Wally. *Aboriginal art*. London: Thames and Hudson, 1993.

Clifford, James. *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge; London: Harvard University Press, 2013.

Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Croft, Brenda L. "A postcard from Sydney" *Artlink* 14.3 (1994): 47-51.

Croft, Brenda L. "Boomalli: From Little Things Big Things Grow" In *Painting the Land Story*, a cura di Luke Taylor, 95-118. Canberra: National Museum of Australia, 1999.

Croft, Brenda L. "Flash Gordon's message: language is a virus- the King's English (not)" *Artlink* 30.1 (2010): 54-57.

Croft, Brenda L. "Laying ghosts to rest" In *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*, a cura di Eleanor M. Hight e Gary D. Sampson, 20-29. London: Routledge, 2002.

Edmonds, Fran e Clarke, Maree. 'Sort of Like Reading a Map': *A Community Report on the Survival of South-East Australian Aboriginal Art since 1834*. Darwin: Cooperative Research Centre for Aboriginal Health, 2009.

Fanon, Frantz. *I dannati della terra*. Torino: Einaudi, 2007.

Favole, Adriano. *Oceania: isole di creatività culturale*. Roma, Bari: GLF editori Laterza, 2010.

French, Blair. "Different there now: Brenda L. Croft's 1992 Conference Call photographs" In *There goes the neighbourhood: Redfern and the politics of urban space*, a cura di Zanny Begg, Keg De Souza, You Are Here, 30-33. Sydney: Performance Space, 2009.

Friedman, Jonathan. "Indigeneity: Anthropological notes on a historical variable" In *Indigenous peoples: The challenge of indigeneity, self-determination and knowledge*, a cura di Henry Minde, 29-48. Delft: Eburon, 2007.

Hands, Tatum. "Teaching a new dog old tricks: Recognition of Aboriginal customary law in Western Australia" *Indigenous Law Bulletin* 12 (2006): 1-6.

Hookey, Gordon e Warner, Carl. "One on one: Richard Bell on Gordon Hookey" *ArtAsiaPacific* 97 (2016): 41.

Jones, Jonathan. "Back into the shadows" In *La Per: an Aboriginal seaside story*, catalogo mostra. Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2010.

Kleinert, Sylvia. "Aboriginality in the city: re-reading Koorie photographs" *Aboriginal History* 30 (2006): 69-94.

Kleinert, Sylvia e Koch, Grace. *Urban Representations: Cultural expression, identity and politics*. Canberra: AIATSIS Research Publications, 2012.

Kleinert, Sylvia e Neale, Margo. *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture*. Melbourne: Oxford University Press, 2000.

Langton, Marcia. "Aboriginal art and film: the politics of representation" *Rouge* 6 (2005): 1-13. Consultato il 9 Febbraio, 2017. doi: 10.1177/030639689403500410.

Macintyre, Stuart. *Storia dell'Australia*. Tradotto da Silvia De Marco. Bologna: CLUEB, 2010.

Mauss, Marcel. *A general theory of magic*. Tradotto in inglese da Robert Brain. London, Boston: Routledge e K. Paul, 1972.

McGrath, Ann, Perkins, Hetti e Croft, Brenda L. "Boomalli Aboriginal Artists Co-operative" *Labour History* 69, Aboriginal Workers (1995): 217-230. doi:10.2307/27516402.

McLean, Bruce. "Richard Bell matter of fact" *Artlink* 30.1 (2010): 42-45.

McLean, Ian. *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art: Writings on Aboriginal Contemporary Art*. Sydney: Power Publications, 2011.

McLean, Ian. "Other Side Art: Trevor Nickolls" *Artlink* 31.2 (2011): 54-57.

McLean, Ian. "The eternal return of irony: Gordon Bennett (1955-2014)" *Discipline* 4.2015 (2015): 170-183.

Merlan, Francesca. "Indigeneity: Global and Local" *Current Anthropology* 50.3 (2009): 303-333. Consultato il 24 settembre 2015, <http://www.jstor.org/stable/10.1086/597667>.

Message, Kylie, Edmundson, Anna & Frederick, Ursula. *Humanities Research*, vol XV(2) (2009): 'Compelling cultures: representing cultural diversity and cohesion in multicultural Australia'.

Morgan, George. "Urban renewal and the creative underclass: Aboriginal youth subcultures in Sydney's Redfern Waterloo" *Journal of Urban Affairs* 34.2 (2012): 207-222.

Morphy, Howard. *Aboriginal art*. London: Phaidon Press, 1998.

Morphy, Howard. "Aboriginal art in a global context" In *Worlds apart: modernity through the prism of the local*, a cura di Daniel Miller, 211-239. London; New York: Routledge, 1995.

Morphy, Howard. "Seeing Aboriginal art in the gallery" *Humanities Research* Vol. 8 No. 1 (2001): 37-50.

Munn, Nancy. "The transformation of subjects into objects in Walbiri and Pitjantjatjara Myth". In *Australian Aboriginal anthropology: modern studies in the social anthropology of the Australian Aborigines*, a cura di Ronald Berndt, 141-162. Nedlands, WA: University of Western Australia Press. 1970.

Munro, Keith. *Ricky Maynard: portrait of a distant land*. Sydney: Museum of Contemporary Art, 2008.

Myers, Fred. *Painting culture: the making of an Aboriginal high art*. Durham: Duke University Press, 2002.

Myers, Fred. *Pintupi country, Pintupi self: Sentiment, place and politics among Western Desert Aborigines*. Los Angeles: University of California Press, 1986.

Neale, Margo. "Learning to be proppa: Aboriginal artist collective proppaNOW" *Artlink* 30.1 (2010): 34-39.

Peters, Evelyn e Andersen, Chris. *Indigenous in the City: Contemporary Identities and Cultural Innovation*. Vancouver, Toronto: UBC Press, 2013.

Pilger, John. *Un paese segreto*. Tradotto da Maurizio Bartocci. Roma: Fandango, 2004.

Pratt, Mary Louise. "The Arts of the Contact Zone" *Profession* 91 (1991): 33-40.

Ridges, Mal. "Putting folklore in its place: Reflections on learning through story-telling and its connection with cultural heritage" *Australian Folklore* 27 (2012): 149-161.

Rosler, Martha. "In, around, and afterthoughts (on documentary photography)" In *The Contest of Meaning: critical Histories of Photography*, a cura di Richard Bolton, 302-341. Cambridge: The MIT Press, 1989.

Shelton, Anthony Alan. "The Public Sphere as Wilderness: Le Musée du quai Branly" *Museum Anthropology* 32 (2009): 1-15. doi:10.1111/j.1548-1379.2009.01017.x

Smith, Linda Tuhiwai. *Decolonizing methodologies: research and indigenous peoples*. London, New York: Zed Books, 2012.

Stanner, William Edward Hanley. "The Dreaming" In *W.E.H. Stanner: The Dreaming and other essays*, a cura di Robert Manne, 64-79. Melbourne: Black Inc, Agenda, 2009.

Tamisari, Franca. "Le generazioni rubate. La rimozione forzata dei bambini indigeni australiani dalle loro famiglie". *Deportate, Esuli, Profughe (DEP): Rivista Telematica di Studi Sulla Memoria Femminile* 5-6 (2006): 255-272.

Tamisari, Franca e De Blasio, Francesca. *La sfida dell'arte indigena australiana. Tradizione, innovazione e contemporaneità*. Milano: Jaca Books, 2007.

Weaver, Jace. "Indigenosity and Indigeneity" In *A Companion to Postcolonial Studies*, a cura di Henry Schwarz e Sangeeta Ray, 221-235. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing Ltd, 2000.

Williams, Roma e University of Sydney. *The Settlement: a history of the University of Sydney Settlement and the Settlement Neighbourhood Centre, 1891-1986*. Sydney: University of Sydney, 1988.

Williamson, Clare. "Silent Messengers" In *The power to move: aspects of Australian photography*, a cura di Anne Kirker e Clare Williamson, 11-15. South Brisbane: Queensland Art Gallery, 1995.

Sitografia

Adair, Kieran. "Restoration of historic murals" *South Sydney Herald*, 7 Dicembre, 2015. Consultato il 13 Febbraio, 2017. <http://www.southsydneyherald.com.au/restoration-of-historic-murals-2/#.WKQ5ZPnhDIX>

Creagh, Sunanda. "Mural's resurrection opens scars" *The Sydney Morning Herald*, 4 Marzo, 2008. Consultato il 13 Febbraio, 2017. <http://www.smh.com.au/news/national/murals-resurrection-opens-scars/2008/03/03/1204402365367.html>

Daley, Paul. "Preservation or Plunder? The battle over the British Museum's Indigenous Australian show" *The Guardian*, 9 Aprile, 2015. Consultato il 15 Gennaio 2017. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/apr/09/indigenous-australians-enduring-civilisation-british-museum-repatriation>

Dumas, Daisy. "Australian rock art may be among the oldest in the world, according to new research" *The Sydney Morning Herald*, 20 Febbraio, 2016. Consultato il 15 Febbraio, 2017. <http://www.smh.com.au/national/australian-rock-may-be-among-the-oldest-in-the-world-according-to-new-research-20160219-gmyaw1.html>

Frost, Andrew. "Vernon Ah Kee review – racism and politics dominate show that should not be dismissed" *The Guardian*, 9 Gennaio, 2017. Consultato il 1 Febbraio, 2017. <https://www.theguardian.com/culture/2017/jan/09/vernon-ah-kee-review-racism-dominates-show-that-should-not-be-missed>.

Gregoire, Paul. "A Look Back at the Australian Aboriginal Rights Movements of 2014" *Vice*, 30 Dicembre, 2014. Consultato il 30 Dicembre, 2016. https://www.vice.com/en_us/article/the-year-in-australian-aboriginal-rights-movements.

Kensy, Julia. "La Perouse" *Dictionary of Sydney*. Consultato il 2 Febbraio, 2017. http://dictionaryofsydney.org/entry/la_perouse.

Le Roux, Géraldine. "Australian Indigenous 'artists' critical agency and the values of the art market" *Australian Aboriginal Anthropology Today: Critical Perspectives from Europe* (2014). Consultato il 10 Gennaio 2017. <https://actesbranly.revues.org/549>.

Lee, Ada. "Restoring Redfern's 40,000 years mural" *South Sydney Herald*, 11 Novembre, 2013. Consultato il 13 Febbraio, 2017. <http://www.southsydneyherald.com.au/restoring-redferns-40000-years-mural/#.WKQ47fnhDIW>.

Nugent, Maria. "Displaying the decorative: an exhibition history of La Perouse Aboriginal women's shellwork" *reCollections* 7.2 (2012). Consultato il 3 Febbraio, 2017. http://recollections.nma.gov.au/issues/volume_7_number_2/papers/displaying_the_decorative/maria_nugent.

Smith, Jed. "Redfern's Tent Embassy Is Ready to Fight for the Block" *Vice*, 27 Febbraio, 2015. Consultato il 30 Dicembre, 2016. https://www.vice.com/en_us/article/redferns-tent-embassy-is-ready-to-fight-for-the-block.

ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

La collana nasce dalla necessità di riflettere sulle complesse problematiche artistiche ed estetiche sorte dalla fine dell'Ottocento fino ai giorni nostri, perseguendo un approccio multidisciplinare a favore del dialogo tra i saperi, per una più ampia visione d'insieme.

Breaking the silence

Questo saggio ha come obiettivo l'analisi accademica di una serie di fenomeni legati agli sviluppi dell'arte indigena australiana contemporanea prodotta in contesti in cui il dialogo interculturale rappresenta una realtà tangibile, fertile, spesso problematica. Nel suo insieme, questa trattazione pone l'accento sulla dimensione sociale del divenire arte aborigena, segnata dalle implicazioni storiche, etiche e politiche specifiche di un moderno contesto post-coloniale, nei diversi significati che esso assume. Uno dei fili conduttori dei fenomeni qui indagati è rappresentato dal concetto di identità nella pluralità delle sue accezioni, e dal modo in cui l'azione di rivendicazione identitaria – etnica, politica, etica, culturale – articola e convoglia un patrimonio millenario.